BORIS TOMACHEVSKI

Teoría de la literatura

Prólogo de Fernando Lázaro Carreter

akal

AKAL UNIVERSITARIA
serie: Letras

Maqueta: RAG

Traducción: MARCIAL SUÁREZ

Título original: *Teorija literatury. Poetika*
(Leningrado, 1928)

© Akal editor, 1982
Ramón Akal González
P°. de Santa María de la Cabeza, 132. Madrid-26
Teléfs: 460 32 50 - 460 33 50
I.S.B.N.: 84-7339-596-4
Depósito legal: M-3272-1982
Impreso en España
Impreso en: Técnicas Gráficas, S.L.
Las Matas, 5 - Madrid-29

BORIS TOMACHEVSKI

TEORIA DE LA LITERATURA

Prólogo: FERNANDO LÁZARO CARRETER

AKAL EDITOR

INDICE

FERNANDO LÁZARO CARRETER

Prólogo 7

Definición de poética 13

I. ELEMENTOS DE ESTILISTICA 19
1. Lenguaje artístico y lenguaje práctico 21
2. Clasificación de los problemas estilísticos 23
3. El léxico poético 23
1. Selección de palabras de diverso ámbito lingüístico, 26.—2. Cambio del significado de la palabra (Semántica poética. Tropos), 48.
4. La sintaxis poética 64
5. Eufonía 80
1. Eufonía cuantitativa (euritmia), 84.—2. Eufonía cualitativa, 87.
6. La forma gráfica 98

II. METRICA COMPARADA 103
7. Verso y prosa 105
1. El sistema métrico, 108.—2. El sistema silábico, 116.—3. El sistema tónico, 124.—4. La versificación en Rusia, 135.—5. Los metros clásicos rusos, 149.

III. TEMETICA 177
8. La construcción de la trama 179
1. La elección del tema, 179.—2. Fábula y trama, 182.—3. La motivación, 194.—4. El héroe, 204.—5. La vida de los procedimientos de la trama, 208.
9. Los géneros literarios 211
1. Los géneros dramáticos, 215.—2. Los géneros líricos, 237.—3. Los géneros narrativos, 252.

Indice de nombres 270

PROLOGO

Conviene advertir al lector, antes de que se introduzca en el estudio de este famoso libro, que se encuentra, pura y simplemente, ante un manual, esto es, ante una exposición ordenada, accesible a los no especialistas, y comprensiva de las cuestiones fundamentales de la disciplina que expone. Tal advertencia es particularmente necesaria a quienes ya tienen familiaridad con tales cuestiones, y pueden sentir la tentación de calificar el libro de «elemental». Tendrán razón en parte: el propio T. Todorov denunció en él la presencia de «quelques renseignements assez banals» [1]. Pero el que tales trivialidades existan indisimulablemente, no significa que todo sea trivial, sino tan sólo que el autor, con loable modestia didáctica, quiso partir de conocimientos comunes, escolares, para integrarlos en una construcción teórica nueva: la que estaban promoviendo él y otros críticos, lingüistas y escritores, y que se conoce con el nombre de *formalismo*.

Porque esto es la *Teorija literatury (Poetika)* que, en 1925, da a luz Boris Tomachevski (1890-1957): una sencilla presentación, la primera entonces y casi única hasta nuestros días, de los postulados y de las técnicas de investigación formalistas, en una fecha en que aquel movimiento ha alcanzado un grado de madurez que permite ya la síntesis, y en que, sin embargo, corre grave peligro de extinción, asaltado por los críticos marxistas, contrarios a muchas de sus tesis y a la supuesta inutilidad social de su esfuerzo. Tomachevski, «l'un des plus fins et des plus fermes représentants» de la escuela, según el juicio de Jakobson [2], compone su obra diríase que para salir al paso, con la evidencia y nitidez de su exposición, de tantas acusaciones como se ceban en ella, sin polemizar, mostrando sólo su razón. De aquel triste episodio de la vida cultural, asediada siempre por la malevolencia política, y que acabaría dispersando a los formalistas, no

1. *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, pág. 26.
2. *Ibid.*, pág. 11.

hemos de tratar: lo ha descrito minuciosamente Victor Erlich en un libro muy conocido [3].

Destaquemos sólo que la *Teoría de la literatura* pudo aparecer a raíz del artículo de Trotski «La escuela formalista de poesía y el marxismo», publicado un año antes [4]. Se trataba de un durísimo ataque, pero también de un cierto reconocimiento de méritos que, junto con el más reticente aún pero no descalificador del todo de N. Bucharin, tuvo la virtud de contener durante un par de años las arremetidas de los críticos comunistas contra el formalismo. En ese espacio de cierta holgura de opinión es cuando aparece la obra de Tomachevski, con el mantenimiento de los principales postulados de su grupo, sin atenuar tácticamente ninguno (no está elegido al azar por Jakobson el calificativo de «firme» atribuido al autor).

Todos los méritos de la escuela están aquí; también todos los vicios que los revolucionarios le atribuían. En vano se buscará en estas páginas la menor justificación del arte por la inducción de la sociedad que lo produce. Trotski había reaccionado con cólera ante afirmaciones tan desafiantes como ésta, celebérrima, de Sklovski: «El arte ha sido siempre independiente de la vida, y su color no ha reflejado nunca el color de la bandera que ondeaba sobre la fortaleza de la ciudad.» Son afirmaciones así de osadas las que inspiran al famoso líder los tonos más severos de su condena. Los formalistas le parecen arrogantes e inmaduros; Sklovski, en particular, no es más que un audaz y brillante alumno de escuela secundaria; tanto él como Jakobson proceden con «inconsistencia pueril»; las especulaciones del grupo conducen «al fetichismo de la palabra»; afirmar la independencia del arte respecto de las circunstancias sociales constituye un ejemplo de «extravagancia especial», una suerte de idealismo que cree en la existencia de principios independientes: «Las sustancias religiosa, política, jurídica, estética y ética, que encuentran su origen y su explicación en su ser mismo», negándoseles la procedencia común en cuánto funciones del hombre social, afirmada por los postulados materialistas. Trotski argumenta profundamente irritado; la poesía no consiste en esos recuentos de vocales, consonantes, sílabas y adjetivos a que los formalistas se entregan. Sin embargo —tiene que conceder—, tales recuentos son ya ciencia; «La escuela formalista es la primera escuela de arte científica»; gracias a ella, «la teoría del arte y, en parte, el arte mismo, se han elevado al fin del estudio de la alquimia al de la química». Lástima, piensa, que estos provocadores no quieran admitir que sus métodos son simplemente técnicos y accesorios, y que no se rindan a la evidencia de que su trabajo microscó-

3. *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
4. Puede leerse en su libro *Literatura y revolución*, París, Ruedo Ibérico, 1968, vol. I, pág. 109-124.

pico hallaría su verdadero sentido cuando se integrase en un estudio sociológico y psicológico de las obras literarias.

Hoy, a mucha distancia ya, no sólo en el tiempo, sino también en el espacio científico que han explorado nuestros estudios, no es difícil reconocer en los alegatos de Trotski una parte de verdad: era demasiado arrogante pretender que el arte consiste sólo en el artificio de su construcción, y que el estudio de la literatura termina en descubrirlo y describirlo [5]. Pero hay que conceder también que la tarea que emprenden aquellos jóvenes investigadores era de tal magnitud, que sólo podía afrontarse con gestos desabridos y dogmáticos. Se trataba de derribar los muros donde se atrincheraban unas actividades crítico-literarias híbridas, sin designio definido, porque era, unas veces, el juicio subjetivo del opinante; otras, la mera acumulación de datos a propósito de los textos o los autores; no pocas veces, un sociologismo apresurado y superficial (el más temprano que practicaron los marxistas) o un psicologismo «amateur». Un panorama, el de la Rusia de entonces, que, por desgracia, aún se parece mucho al nuestro actual. El simbolismo, con su metafísica de las realidades ocultas bajo la apariencia de las cosas, había acabado de consagrar la poesía como misterio indescifrable, ante el cual el crítico apenas podía hacer nada que no fuera arrodillarse y adorar. Penetrar científicamente en él era un imposible; peor: una herejía. Toda una balumba de creencias y de supersticiones asfixiaba al texto, y convertía los estudios literarios en mera danza alrededor de su objeto, sin alcanzarlo jamás.

Se explica que quienes se habían propuesto entrar en el centro del baluarte, con el propósito —ingenuo, pero admirable— de revelarlo, de averiguar de una vez qué es la literatura, adoptaran actitudes extremadas, formularan declaraciones terminantes, y no se permitieran la menor flaqueza ante otras teorías interpretativas que buscaban fuera del texto (la psique del poeta, la sociedad) lo que ellos postulaban que estaba dentro. En su empresa les movía, como escribió Eichenbaum, «una auténtica pasión revolucionaria».

Esa pasión, sin embargo, no se manifiesta ya agresivamente en el presente libro, escrito en las condiciones hostiles que hemos señalado, y donde la energía del autor se muestra en la pureza que va formulando y explicando las doctrinas formalistas más características, a cuya elaboración había contribuido o iba a contribuir aún, sobre todo con estudios sobre métrica y sobre autores rusos, en especial Pushkin [6]. Las primeras páginas, de «Definición de la poética», con-

5. Sobre todas estas cuestiones, véase el penetrante libro de A. García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973.

6. Su principal obra de métrica es de 1929; para entonces, ya se habían publicado cinco ediciones de esta *Teoría de la literatura*, que ha seguido reimprimiéndose en años posteriores. Sin embargo, al ser desbaratado el movimiento formalista, ya no volvió a ocuparse de cuestiones teóricas, y se dedicó hasta su muerte a comentar textos clásicos y a preparar ediciones oficiales. Según afirma Erlich, «el hecho de que, no obstante su pasado 'reprobable', Tomachevski y Eichenbaum

tienen el programa nítido de la obra —y de la escuela—; el nombre de la nueva ciencia, *Poética,* remite al viejo proyecto aristotélico («Hablaremos de poética... y de cómo es preciso construir las fábulas... y asimismo el número y naturaleza de sus partes...», 1447), de averiguar cómo están construidas las obras literarias, aunque sin las pretensiones normativas de la disciplina antigua. El texto artístico es lenguaje, que, a diferencia del cotidiano, el de la conversación, no obedece a precisiones utilitarias y contingentes, está destinado a perdurar, y carece de eficacia o interés fuera de sí mismo. Tomachevski, con este último rasgo, opone lo literario a la «literatura prosaica», que excluye razonablemente del arte, acotando así, aunque imperfectamente, los dominios de éste (no tiene sentido oponer, así, ni terminológica ni conceptualmente, la *poesía,* como literatura artística, a la *prosa* o literatura no artística; pero es ésta una frontera que resiste tenazmente a la delimitación, y no cabe reprochar al autor no haberla logrado).

Más claro —formalista ortodoxo— se muestra al diferenciar los enfoques histórico y retórico de las obras literarias. Ya no hallamos la descalificación que, del primero, se hizo en los comienzos del movimiento; Tomachevski reconoce su legitimidad, aunque como «sector de la historia general de la cultura», y se queda con el objeto propio de su indagación: el texto, para descubrir, mediante el análisis (él habla de «desmembramiento»), las partes de su estructura y los procedimientos de su construcción, es decir, «el modo en que el material verbal se combina en unidades artísticas». E insiste: «Estos procedimientos son el verdadero objeto de la poética», en la cual, sin embargo, reconoce la posibilidad de una orientación diacrónica (apenas desarrollada en el libro, y necesitada aún ahora de cultivadores rigurosos), si el investigador se aplica a rastrear el origen y la evolución de los procedimientos.

Todavía no hallará el lector en ese importante capítulo inicial la alusión a otros posibles métodos del estudio literario, incluido el psicologista y el normativo, bien poco gratos a la escuela, pero elegantemente mencionados por Tomachevski. Notará, en cambio, la clamorosa ausencia del punto de vista sociológico, al que no se nombra. Lo que a ellos les importa es proseguir la empresa ateniense, interrumpida por muchos siglos en que los críticos se fueron apartando cada vez más del cómo de los textos, e inquirir las técnicas, los recursos, los materiales verbales con que el artista teje sus obras. Y hacerlo, no con el criterio acumulativo e inorgánico de las poéticas y retóricas tradicionales, sino desde un punto de vista jerárquico y funcional: aquellos procedimientos lo son y constituyen una obra de arte, sólo y precisamente porque se condicionan mutuamente y se ordenan en una estructura.

---

fueran llamados a cuidar ediciones de clásicos rusos, representa un tributo, aunque fuera a regañadientes, a su valor como críticos y a su pericia en el análisis textual».

Tal fue, repetimos, la magna hazaña de los formalistas, que esta *Teoría de la literatura* presenta sencillamente codificada: poner en el foco de nuestros estudios el texto, todo el texto y sólo el texto. Ya hemos calificado de ingenua la pretensión de que hurgando en él, en su trama idiomática, se hallaría la clave de la literariedad. Porque esa clave está muchas veces en puntos imprevisibles; no pocas, hasta en el propio lector, en su peculiar lectura. Pero era necesaria aquella insurgencia, la defensa del interés exclusivo y excluyente por la forma que asumieron los rusos y después los checos, para que nos desviáramos menos del objeto de nuestro estudio: el libro o el poema, construidos con palabras, y que, gracias a esas palabras, sólo por estar dispuestas así y no de otro modo, desencadenan en nosotros el placer de leer.

El libro se ocupa, pues, exclusivamente, de cuestiones formales. No debe chocar a nadie, por lo que llevamos dicho, si lo compara con otros que, con el mismo título o parecido, existen en el mercado librero (el de Warren y Wellek, o el de Aguiar e Silva, por ejemplo): expone la teoría literaria de una escuela nada ecléctica ni condescendiente, que practicó un a veces saludable fanatismo. Sólo de la forma trata Tomachevski: léxico, estilo, tropos, sintaxis... Un capítulo fundamental, el segundo, se dedica íntegramente a la métrica; será tal vez el más áspero para un lector español, que ha de habérselas con abundantes ejemplos rusos. Hará bien, sin embargo, en leerlo con atención. Las ideas métricas son aún, por desgracia, entre nosotros, demasiado simples: apenas si remontan la mera descripción y computación de sílabas, acentos y pausas. En algún trabajo —el que dediqué al arte mayor castellano[7]— traté de hacer ver cómo el metro desempeña un papel co-creador fundamental en la poesía; confieso haberme inspirado no poco en Tomachevski, y en quien a él lo inspiró, R. Jakobson, que rompió con la idea de que el verso, métricamente, es un mero resultado de combinar mecánicamente unidades fónicas.

El último capítulo, «Temática», ¿no desdice del carácter estrictamente formal que el autor ha dado a su obra? Resueltamente no. Existe la falsa idea de que las cuestiones de contenido no interesaron a los formalistas, y de que no son de la incumbencia de un método destinado a afrontar cuestiones morfológicas. Esa idea se ha manifestado muchas veces. Así, por ejemplo, en el congreso de Cerisy-la-Salle, de 1969, cuando, tras una exposición impecable de G. Genette sobre el modo de convertir la historia de las formas literarias en historia de la literatura «tout court», se le acusó con acritud de dejar fuera de tal supuesta historia los componentes no formales del arte (Sarah Kofman: «Mantiene usted una distinción entre la forma y el fondo que hay que rechazar»). T. Todorov tuvo que recordar cómo sobre la noción de «forma» pesa un malentendido: «En la tradición del formalismo ruso que Genette evocaba, la palabra "forma" quiere decir: todo elemento organizado de la obra, del texto; por

7. *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 2.ª ed., 1979.

consiguiente, los temas son tan formales como la rima, y no procede privilegiar el fondo o la forma en sus mutuas relaciones»[8].

Es, sin duda, ese capítulo el más conocido del presente libro, por haber sido traducido antes a varias lenguas accesibles, incluida la nuestra. Ahora podrá leerse en su contexto, donde adquiere verdadero sentido. Debe afirmarse que a él deben fundamentalmente su existencia la moderna narratología y otras modalidades de la gramática textual. La precisión con que el autor define ciertas unidades narrativas —fábula, trama, motivo, héroe...—, y el animado cuadro de su combinación en la obra artística, constituyen aún un punto de partida inexcusable para quien desee iniciarse en el análisis del relato. Como sigue siendo fuente poco explotada en los estudios sobre los géneros literarios —son de oro las páginas de caracterización general que a ellos dedica—, su intuición del paulatino ennoblecimiento de los géneros populares, que así animan y revitalizan el decurso de la literatura. Lástima que el estudio concreto de algunos de esos géneros con que acaba la obra, recaiga en una evidente elementalidad. Pertenece a esa zona desfallecida del libro, que el lector habrá de tomar en poca consideración, para quedarse con lo mucho y rico que —aun incluso en esas páginas débiles— contiene.

Insistimos: la *Teoría de la literatura (Poética)* de B. Tomachevski debe leerse como el manual que resume a una escuela. Como un manual muy parcial, por tanto. Pero ello constituye su mérito mayor, dado que la escuela a que sirve de portavoz es la que, tal vez, ha dejado huella más honda en la ciencia literaria contemporánea. Hasta en la Unión Soviética, donde fue maldita, se le ha exonerado de culpa, y como ha reconocido el propio Jakobson[9], fecunda, aliada con las corrientes lingüísticas y semiológicas actuales, la actividad de los investigadores de Moscú, Leningrado y Tartu. Y el coloquio de críticos marxistas de Cluny, de 1968, se convirtió, prácticamente, en un homenaje al formalismo eslavo; el nombre de Tomachevski resonó en él no pocas veces[10]. Las doctrinas de tan importante escuela son hoy de circulación normal entre nosotros; no sabemos si siempre correctamente expuestas y bien asimiladas. La difusión de este libro contribuirá sin duda a su perfecto entendimiento, como paso previo y necesario para su integración en lo mucho que después del formalismo, procedente de él o de otras fuentes, ha venido.

FERNANDO LÁZARO CARRETER
Universidad Complutense

8. *L'enseignement de la littérature*, París, Plon, 1971, pág. 283.
9. *Loc. cit.*, pág. 13.
10. *La nouvelle Critique*, número especial dedicado a «Linguistique et Littérature», París, 1968.

DEFINICION DE LA POETICA

Es tarea de la poética (o, en otros términos, de la teoría del arte verbal *[slovesnots']* o literatura) el estudio de los modos en que se construyen las obras literarias. La poética tiene como objeto de estudio la literatura artística. Esta investigación se realiza a través de la descripción y de la clasificación de los hechos y de su interpretación.

La literatura o arte verbal, como indica el segundo término, forma parte de la actividad verbal o lingüística del hombre. De ello se sigue que, en el marco de las disciplinas científicas, la teoría de la literatura se halla íntimamente ligada con la ciencia que estudia la lengua, es decir, con la lingüística. Toda una serie de problemas científicos de límites puede asignarse, en igual medida, al campo de la lingüística y al de la teoría de la literatura. Pero hay cuestiones particulares que pertenecen específicamente a la poética. A efectos de la comunicación humana, en la vida social nos servimos constantemente de la lengua, de la palabra. La esfera práctica de utilización de la lengua está constituida por las «conversaciones» cotidianas. En la conversación, la lengua es instrumento de comunicación, y nuestra atención y nuestro interés se dirigen exclusivamente al contenido de la comunicación, al «pensamiento», mientras que en general sólo prestamos atención a la formulación verbal en la medida en que tratamos de transmitir al interlocutor ideas y sentimientos, seleccionando para ello las expresiones más adecuadas a nuestro pensamiento y a nuestras emociones. Las expresiones se crean en el curso de la enunciación, y luego se olvidan y desaparecen, después de haber cumplido el objetivo de hacer llegar al oyente todo lo necesario. Desde este punto de vista, el lenguaje práctico es irrepetible, puesto que vive en las condiciones de la propia creación; su carácter y su forma están determinados por las circunstancias de aquella particular conversación, por la recíproca relación de los hablantes, por el grado de mutua

comprensión, por los intereses que van definiéndose en el curso de la conversación, etc. Como las circunstancias que han originado la conversación son irrepetibles en su totalidad, la conversación también lo es. Pero, en la creación verbal hay también construcciones de palabras, cuyo significado no depende de las circunstancias en que se enuncian, fórmulas que, una vez nacidas, no mueren, sino que se repiten y se conservan para que puedan ser nuevamente reproducidas, y, cada vez que se reproducen, no pierden su significado originario. A tales construcciones verbales, *fijadas,* conservadas, damos el nombre de obras literarias. Toda expresión lograda, conservada en la memoria y reproducible, es, en una forma elemental, una obra literaria. Lo son las máximas, los proverbios, los modos de hablar, y así sucesivamente. Pero, en general, por obras literarias se entienden construcciones de dimensiones más amplias.

Hay varios modos de fijar el sistema expresivo de una obra, o, en otros términos, su *texto.* Un discurso se puede fijar en forma escrita o impresa, y se tiene así la literatura escrita; se puede aprender un texto de memoria y transmitirlo de viva voz y se tiene entonces la literatura oral, desarrollada, sobre todo, en ambientes que no conocen la escritura. El llamado *folklore* (literatura popular oral) se conserva y nace, sobre todo, en los estratos sociales que carecen de escritura.

La obra literaria posee, pues, dos propiedades: 1) no depende de las circunstancias contingentes en que se dice [1], y 2) está fijada en un texto inmutable. La literatura es lenguaje autónomo, fijado.

La naturaleza misma de estas propiedades demuestra que no hay un límite claro entre lenguaje práctico y literatura. A menudo, ponemos por escrito una exposición práctica nuestra, de carácter imprevisto y temporal, a causa de las condiciones en que lo transmitimos a nuestro interlocutor. Se escriben cartas a quien no se puede llegar de viva voz. La carta puede ser una obra literaria, pero también puede no serlo. Por otra parte, una obra literaria también puede no estar fijada: si se crea en el momento en que se reproduce (improvisación), puede desaparecer. Es lo que sucede con las comedias improvisadas, con los versos (improvisados), con los discursos de los oradores, etc. A pesar de su carácter contingente, fugaz, estas improvisaciones forman parte de la literatura, porque en la vida del hombre desempeñan el mismo papel que las obras puramente literarias, cumplen la misma función y asumen los mismos significados. Por otra parte, también la independencia de la literatura respecto a las condiciones de su nacimiento tiene unos límites: no hay que olvidar que cualquier literatura es inmutable sólo en el ámbito más o menos amplio de una época his-

[1] La relación recíproca entre literatura y dicción se aclarará en seguida.

tórica, y comprensible para estratos de población dotados de un determinado nivel cultural y social.

No me extenderé en estos ejemplos de hechos lingüísticos intermedios; con ellos sólo quiero señalar que, en lo que se refiere a las ciencias similares a la poética, no hay necesidad alguna de buscar delimitaciones de los campos de estudio, trazadas con un rigor jurídico, ni de intentar definiciones de tipo matemático o naturalista. Basta con reunir una serie de hechos que pertenezcan, sin duda alguna, al ámbito estudiado, mientras la existencia de fenómenos sólo *más o menos* dotados de la característica elegida y, por así decirlo, situados al margen del campo estudiado, no nos priva del derecho a estudiar este campo de fenómenos, ni puede invalidar la definición que hemos elegido.

El ámbito de la literatura no es unitario, sino que en él pueden observarse dos amplias clases de obras. En la primera clase, a la que pertenecen los tratados científicos, la producción periodística, etc., el enunciado tiene siempre un fin evidente, indudable, objetivo, ajeno a la actividad puramente literaria del hombre. Un tratado científico o didáctico tiene la finalidad de transmitir el conocimiento objetivo de algo que realmente existe; un artículo político se propone inducir a quien lo lee a una determinada acción. Este sector de la literatura se llama *prosa* en el sentido más amplio del término. Pero existe también una literatura que no tiene esa finalidad clara y objetiva, fácilmente identificable. El rasgo característico de esta literatura consiste en el hecho de que aborda temas de ficción y convencionales. También cuando el autor se propone comunicar al lector una verdad científica (novelas de divulgación científica) o influir en su comportamiento (literatura de propaganda), se efectúa *por medio* del estímulo de intereses diversos, inherentes a la propia obra literaria. Mientras en la literatura prosaica el objeto del interés inmediato es siempre ajeno a la obra, en este segundo grupo el interés se centra siempre en la obra misma. Este sector de la literatura se llama *poesía* (en sentido amplio).

El interés que en nosotros suscita la poesía y los sentimientos que despierta la percepción de las obras poéticas son afines, desde el punto de vista psicológico, al interés y a los sentimientos suscitados por la percepción de obras de *arte* (música, pintura, danza, decoración): en otras palabras, se trata de un interés estético o artístico. Por eso la poesía se llama también *literatura artística,* en contraposición a la prosa, o *literatura no artística.* Será, sobre todo, de estos términos de los que nos serviremos, toda vez que las palabras «poesía» y «prosa» tienen también otro significado, del que habremos de hacer uso frecuente en el curso de nuestra exposición.

La disciplina que estudia la construcción de las obras no artísticas

se llama *retórica;* la que estudia la construcción de las obras artísticas es la *poética.* Retórica y poética componen la teoría general de la literatura.

No es solamente la poética la que estudia la literatura artística. Hay otras disciplinas que estudian el mismo objeto, y se distinguen entre sí por su distinta actitud ante los hechos examinados.

La historia de la literatura adopta, en relación con las obras literarias, una actitud histórica. El historiador de la literatura estudia cada obra como un hecho único e indivisible, como un hecho singular y cuyo fin está en sí mismo, en medio de otros fenómenos singulares. Al analizar las distintas partes y los diversos aspectos de la obra, sólo pretende comprender e interpretar la totalidad. Este estudio se integra y se unifica a través de una visión histórica del objeto analizado, es decir, estableciendo las relaciones entre los hechos literarios y poniendo de relieve su importancia para la evolución de la literatura. El historiador estudia, por ello, el reagrupamiento de las escuelas y de los estilos, sus sucesiones, la importancia de la tradición en literatura y el grado de originalidad de los distintos escritores y de sus obras. Al describir el proceso general del desarrollo literario, el historiador interpreta esta diferencia e identifica las razones evolutivas internas de la literatura y las que pueden registrarse en la relación de esta última con otros fenómenos de la cultura humana, entre los que la literatura se desarrolla y con los que se encuentra en constante interacción. La historia de la literatura es un sector de la historia general de la cultura.

La actitud teórica es distinta. En este caso, los hechos literarios se generalizan, y, por consiguiente, se consideran en su singularidad, pero como el producto de la aplicación de las leyes generales de la construcción de las obras literarias. Cada obra es cuidadosamente desmembrada en sus partes componentes, y en su estructura se identifican los procedimientos constructivos, es decir, el modo en que el material verbal se combina en unidades artísticas. Estos procedimientos son el verdadero objeto de la poética. Si la atención se orienta hacia la génesis histórica, hacia el origen de los procedimientos, tenemos la *poética histórica,* la cual recorre nuevamente las vicisitudes históricas de los procedimientos identificados por la investigación [2].

Pero la *poética general* no estudia el origen de los procedimientos poéticos, sino su *función artística.* Cada procedimiento es estudiado en su utilidad artística, es decir, se analiza la razón por la que se emplea ese procedimiento determinado y cuál es el efecto artístico

---

[2] Si la génesis de los procedimientos y de las obras se estudia en el marco de la creación individual, se tiene la «psicología de la creación», que explica el cómo y el por qué de la creación por parte del autor.

que con él se obtiene. En la poética general, es precisamente el análisis funcional del procedimiento literario lo que constituye el principio-guía de la descripción y de la clasificación de los hechos estudiados.

Pero, aunque los métodos y los objetivos de la investigación teórica son sustancialmente distintos de los empleados por las disciplinas históricas, en la teórica hay que tener siempre en cuenta el aspecto evolutivo. Si bien en la poética no es esencial el problema del significado histórico de una obra literaria en su conjunto, considerada como sistema orgánico, el análisis y la interpretación del efecto estético inmediato de un procedimiento dado se realizan siempre teniendo en cuenta su utilización más común, históricamente determinada. El mismo procedimiento puede asumir una función artística diferente, según que, por ejemplo, subraye el modernismo literario, y sea, por consiguiente, percibido como fuera de lo normal, como una violación de la tradición, o, viceversa, que sea un elemento de esa tradición, un rasgo distintivo de la «vieja escuela».

Es posible también una tercera actitud ante las obras literarias: la representada por la *poética normativa*. La misión de esta última no es la de describir objetivamente unos procedimientos existentes, sino la de formular un juicio acerca de ellos y prescribir como único legítimo éste o aquel procedimiento. La poética normativa se propone enseñar cómo deben escribirse las obras literarias. Cada escuela tiene su propia visión de la literatura, sus propias reglas, y, por consiguiente, su propia poética normativa. La historia de la literatura es, en parte, la manifestación del contenido real de la poética normativa, que determina el modo de ser de las distintas obras y la evolución de ese contenido en la sucesión de las escuelas literarias.

Lo que a comienzos del siglo XIX se llamaba «poética» era una mezcla de problemas, que podían enmarcarse en la poética general y en la normativa. Las «reglas» no sólo se describían, sino que también se prescribían. Esta poética era, en sustancia, la poética normativa del clasicismo francés, que se había afirmado en el siglo XVII y que había dominado la literatura durante dos siglos. Dada la relativa lentitud de la evolución literaria, esta poética había podido parecer inconmovible a sus contemporáneos, y sus normas parecían inherentes a la naturaleza misma del arte verbal. Pero a comienzos del siglo XIX se había producido el cisma literario entre clásicos y románticos, partidarios de una nueva poética; al romanticismo siguió el naturalismo; después, a finales del siglo, el simbolismo, el futurismo, etc. La rápida sucesión de las escuelas literarias, especialmente evidente en el momento actual, que es revolucionario en todos los campos de la cultura humana, revela el carácter ilusorio de la aspiración a descubrir una poética normativa general. Toda forma literaria defendida por

una corriente es negada, en general, por la escuela literaria opuesta. Aunque toda escuela pretenda, en general, que sólo sus principios estéticos tengan una validez universal, con el declinar del prestigio literario de una escuela decaen también sus principios, que en la nueva corriente, que sucede a la vieja, son sustituidos por otros nuevos principios. Es imposible construir ahora ninguna poética normativa con pretensiones de estabilidad, desde el momento en que la crisis del arte, demostrada por la rápida sucesión de las tendencias literarias y por su variabilidad, no ha terminado aún.

Nosotros no nos propondremos finalidades normativas, sino que nos contentaremos con la descripción objetiva y con la interpretación del material literario, es decir, nos limitaremos a problemas de poética general.

En la elección del material, recurriremos, sobre todo, a la literatura del siglo XIX, la más próxima a nosotros. En la medida de lo posible, evitaremos la selección de material literario anterior al siglo XVII, porque precisamente con el siglo XVII comenzó en Europa la historia de la literatura moderna, la incesante transmisión de la tradición literaria de una generación a otra, y sólo pocas obras pertenecientes al periodo anterior influyeron en la producción de las épocas sucesivas; por otra parte, también estas obras (como, por ejemplo, la literatura clásica, o la de los pueblos orientales), filtradas a través de la interpretación convencional de un período más reciente, se modificaron hasta el punto de que es difícil hablar de una influencia directa e integral de las mismas sobre la tradición literaria.

I
ELEMENTOS DE ESTILISTICA

1. Lenguaje artístico y lenguaje práctico

En el uso cotidiano, la palabra sirve, en general, como instrumento de transmisión de comunicaciones, es decir, tiene una función comunicativa. La finalidad del habla es la de hacer llegar nuestro pensamiento a un interlocutor. Como generalmente tenemos la posibilidad de comprobar hasta qué punto éste nos comprende, no nos tomamos mucho trabajo en la selección y en la construcción de las frases, y nos contentamos con una forma cualquiera de expresión, siempre que se nos comprenda. La expresión en cuanto tal es momentánea, imprevista, y toda la atención se orienta hacia la comunicación. El lenguaje no es más que un casual compañero de viaje de la comunicación, y si ésta puede transmitirse con la mímica o con un gesto, nos servimos de estos instrumentos, de igual modo que de la palabra. Una inclinación de la cabeza, un movimiento de la mano, sustituyen, a menudo, la expresión verbal y forman parte orgánica del diálogo (cfr. las acotaciones de los textos dramáticos, que explican la mímica o el gesto con que el actor debe acompañar el texto de los diálogos).

Es distinta la situación por lo que se refiere a las obras literarias, que están enteramente compuestas de expresiones de una forma definida. En estas obras se advierte un especial cuidado de la expresión, una acusada atención a la elección de las palabras y a su disposición. El interés por la expresión en cuanto tal es mucho más intenso que en el lenguaje cotidiano. La expresión es parte imprescindible de la comunicación que en ella se contiene. Este acentuado interés por la expresión se llama *orientación* [*ustanovka*] *sobre la expresión*. En la recepción de este lenguaje, sin querer *percibimos la expresión*, es decir, prestamos atención a las palabras que forman parte de la expre-

sión y a su recíproca distribución. En cierto modo, la expresión se convierte en un fin en sí misma.

El lenguaje en que se tiene orientación sobre la expresión se llama *artístico,* a diferencia del *práctico,* cotidiano, que carece de tal orientación [1].

Sería un error, sin embargo, creer que el lenguaje artístico es exclusivo de las obras de arte. La sustancia de la obra de arte no reside en el carácter de las distintas expresiones, sino en su asociación en unidad, en la *construcción artística del material verbal.* Los principios asociativos, constructivos, de la obra pueden no tener relación alguna con la calidad de la expresión.

Por otra parte, en el uso cotidiano empleamos continuamente frases que conceden importancia especial a la expresión, poniendo de relieve la estructura verbal de las distintas palabras y locuciones. Muchas veces, en la conversación cotidiana, «hacemos hincapié», por así decir, en nuestro lenguaje, llamando la atención del interlocutor sobre nuestro modo de expresarnos.

Los conceptos de «lenguaje artístico» y «lenguaje de la obra de arte» no coinciden plenamente. El lenguaje artístico puede existir también fuera de la literatura, y, por otra parte, puede imaginarse una obra escrita en una lengua «gastada», no perceptible.

Sin embargo, como el lenguaje artístico está presente de modo predominante en las obras de arte, no será inútil tener en cuenta en el análisis literario las propiedades de tal lenguaje.

El estudio de las propiedades del lenguaje artístico es de la total incumbencia de la lingüística, ciencia que estudia el lenguaje humano en todas sus manifestaciones. En especial, los problemas que vamos a afrontar pertenecen al campo de la estilística, que estudia las formas lingüísticas individuales. Si al tratar de la poética, nos referimos a problemas de este tipo, se debe a dos razones:

1.ª Para comprender la estructura de las obras de arte, es absolutamente necesario considerar los fenómenos principales que acompañan a la orientación sobre la expresión: por eso, la estilística es una introducción indispensable a la poética. Los problemas estudiados por la estilística son los problemas específicos de la literatura.

---

[1] No se crea que la «orientación sobre la expresión» se produce en perjuicio del pensamiento, es decir, que, al seguir la expresión, se descuida el significado. Por el contrario, la expresión que suscita interés, solicita en general el pensamiento, induciéndolo a reflexionar sobre lo que siente. Y viceversa: las formas lingüísticas habituales, que no impresionan nuestra atención, adormecen, por así decirlo, el interés, y no suscitan en nosotros representación alguna. El que no tiene nada que decir, pero está obligado a hablar, recurre a la habitual «fraseología estereotipada», que le permite ofrecer la apariencia de un discurso, vacío de todo pensamiento. Así, también el oyente, habituado a semejante «fraseología estereotipada», la oye automáticamente, sin prestar atención al significado de lo que se le dice.

2.ª Estos problemas se han manifestado en el marco de las poéticas y de las retóricas antiguas, y han sido tradicionalmente asignados, no a la lingüística, sino a la teoría de la literatura; por consiguiente, en la enseñanza de las ciencias filológicas también se incluían, en general, no en el sistema de las ciencias lingüísticas, sino en el de las ciencias literarias.

En este capítulo de introducción a la poética, nos referiremos, pues, a las cuestiones fundamentales ligadas a la creación de una expresión perceptible, a los modos de *individualización* del lenguaje, es decir, a los modos en que, con material lingüístico común, se construye el lenguaje característico de una obra o de un autor; trataremos, además, de considerar el efecto que tales procedimientos constructivos del discurso producen en la percepción.

2. Clasificación de los problemas estilísticos

Todo discurso consta de palabras organizadas en unidades frásticas. Al estudiar la expresión, debemos analizar el modo en que son elegidas y ordenadas las palabras.

El problema de la elección de las palabras que forman parte del lenguaje es materia de la *lexicología poética*. Esta estudia el vocabulario de la obra y el modo en que es utilizado: los matices de significado atribuidos por el autor a las palabras que emplea, y la combinación de tales significados.

La *sintaxis poética* estudia el modo en que las palabras se asocian en las proposiciones, es decir, las llamadas *locuciones lingüísticas;* ésta también tiene en cuenta el valor expresivo de tales locuciones.

Hay que tener presente que a veces la expresividad del discurso se obtiene mediante la *selección fónica* del material verbal. Entre expresiones igualmente posibles, se elige aquélla cuyo sonido, independientemente del significado de las distintas palabras, constituye en sí misma una propiedad perceptible y significativa del discurso. La parte de la estilística que estudia los principios de la organización fónica del discurso se llama *eufonía*.

La *lexicología poética*, la *sintaxis poética y la eufonía* son exactamente los tres sectores que agotan los problemas de la estilística poética.

3. El léxico poético

Nuestro lenguaje es un fluir de sonidos articulados. Los sonidos se agrupan en unidades que, a su vez, se combinan entre sí. Las más

pequeñas unidades fónicas, que nosotros percibimos como partes separadas del discurso, son las palabras. En la pronunciación del discurso, se separan las palabras de las frases, poniendo sobre cada palabra un acento más o menos fuerte. Al escribir, se distingue una palabra de otra por medio de un espacio en blanco. Por lo tanto, es el propio mecanismo del lenguaje hablado y del escrito el que nos da una representación de las palabras como unidades autónomas. Pero, como base de nuestra mecánica articulación del discurso, hay representaciones que nosotros asociamos con el proceso lingüístico. Cada palabra está en el centro de una determinada representación, de un determinado elemento del pensamiento que se encierra en el discurso. Solamente la palabra en su conjunto suscita una representación autónoma; las partes de la palabra no dan lugar a tales representaciones [2]. Tomemos la frase «*Segodnja chorošaja pogoda*» [Hoy hace buen tiempo]. La primera palabra crea en nosotros representaciones temporales. Si la comparamos con la frase «*Segodnja ja idu v teatr*» [Hoy voy al teatro], nos damos cuenta de que las dos frases tienen en común una representación de tiempo, la cual se concentra en la palabra *segodnja* [hoy]. La palabra *chorošaja* [bueno] [3] suscita en nosotros la representación de un sentimiento de satisfacción (cfr. *chorošaja kniga* [un buen libro]), etc. Pero, tomadas aisladamente, las partes de estas palabras no suscitan representación alguna; por ejemplo, los sonidos «*choro...*» o «*...goda*» carecen de sentido, y palabras de sonido similar, como *chorošaja, choronim* [sepultamos],

[2] Es preciso señalar que los límites de la palabra, identificada a través del significado atribuido a la frase, no siempre coinciden con la división fonética o gráfica. Por ejemplo, «*v lesu*» [en el bosque] se pronuncia como una sola palabra, pero se escribe como dos palabras. La palabra «*ne znaju*» [no sé] suena como una palabra única, pero se escribe como dos. Desde el punto de vista semántico, «*ne znaju*» tiene con «*znaju*» [sé] la misma relación que «*neznanie*» [ignorancia] con «*znanie*» [conocimiento]; pero, en el primer caso, tenemos dos palabras gráficas contra una, y, en el segundo, una contra una. Cuando es necesario distinguir de qué tipo de división de trata, se habla de palabras fonéticas (pronunciadas separadamente), gráficas (escritas separadamente) y semánticas (de significado autónomo). Hay casos en que la palabra semántica se compone de más palabras fonéticas y gráficas. Es el caso de los nombres y de los términos compuestos: Nižnij Novgorod, Osa Mayor, vía férrea. En tales compuestos, no tenemos dos centros que den origen a representaciones, sino uno para cada grupo de palabras. El concepto al que remite el compuesto «vía férrea» no coincide con la suma de los conceptos a los que remiten las palabras «vía» y «férrea» (es decir, la «vía férrea» no es una «vía hecha de hierro»). Así, en un periódico, el mamut ha sido definido como «*poleznoe iskopaemoe*» [útil fósil]. La comicidad de esta definición radica en el hecho de que el autor del artículo entendía la asociación «*poleznoe iskopaemoe*» como dos palabras semánticamente separadas: «*poleznoe*» [útil] (el mamut, evidentemente, no hace daño a nadie y es útil a la ciencia) e «*iskopaemoe*» [del verbo *iskopat'*, excavar: N. T.] («animal en estado fósil», es decir, muerto y encontrado en el curso de unas excavaciones), mientras que la asociación «*poleznoe iskopaemoe*» representa, desde el punto de vista semántico, una palabra sola, que indica minerales, carbón, etc., extraídos con fines industriales.

[3] «Chorosij». Significa según los contextos «bueno» y «bello». [N. T.].

choromy [habitación]; *pogoda, dva goda* [dos años] no son comparables en cuanto a su significado. La palabra en la frase está ligada siempre a un significado preciso, tiene un *sentido*. Pero de ello no se sigue que la palabra por sí sola posea ese sentido. No existen palabras fuera de la frase; sólo en los diccionarios se encuentran palabras aisladas. Las lenguas no se aprenden, ni nos familiarizamos con ellas a través de los diccionarios, sino de la vida, es decir, oyendo frases. La palabra tiene un significado preciso, un sentido pleno, sólo en la frase. Basta trasladarla de un contexto a otro para que su significado cambie ligeramente. «*Chorošaja pogoda*», «*chorošaja trepka*» [una hermosa reprimenda]: la palabra *chorošaja* significa aquí cosas muy distintas. «*Segodnja chorošaja pogoda*», «*segodnja voskresen'e*» [hoy es domingo], «*segodnja ja idu v teatr*»: la palabra *segodnja* tiene aquí tres significados. En el primer caso, indica un intervalo de tiempo impreciso, todavía en curso, y que, con toda probabilidad, supera los límites temporales del día («ahora hace buen tiempo, y, probablemente, durante toda la jornada, hará buen tiempo»); en el segundo caso, tenemos un intervalo de tiempo preciso, de una duración de 24 horas exactas; en el tercer caso, se trata sólo de un breve intervalo de tiempo, que forma parte del día de hoy (por ejemplo: «vamos al teatro, esta tarde, a las ocho»).

En cada una de estas frases, la palabra establece determinadas asociaciones semánticas. Si se aísla artificiosamente la palabra, concentrando la atención en ella, en lugar de un significado preciso se obtiene una cantidad de asociaciones semánticas *posibles,* potenciales, que semejan la afinidad de un átomo químico. El átomo de hidrógeno no es una realidad química, puesto que no existe aislado en la naturaleza. Pero al asociarse con otro átomo de hidrógeno, da un gas, el hidrógeno; en otras combinaciones, da agua; en otras, amoníaco, etc. Hay también otras combinaciones, en las que no puede entrar. Lo mismo ocurre con la palabra, que puede formar parte y tener un sentido en ciertas combinaciones, pero no puede formar parte de otras. Al analizar estas asociaciones (lo que sentimos al pensar en la palabra aislada), encontramos a veces algo común a todas sus potencialidades semánticas. Este elemento común recibe el nombre de «*significado fundamental*». A veces, esos significados pueden ser más de uno: por ejemplo, la palabra *zemlja* [tierra] puede designar el planeta en el que vivimos, el terreno por el que caminamos (en este sentido, en las novelas de ciencia-ficción, que describen la vida en otros planetas, se puede leer que en Marte se camina por la tierra), la materia de que está hecha la tierra («tierra grasa, pobre», «composición química de la tierra»), o, en fin, un territorio («y entregó en prenda sus tierras», «descubrir nuevas tierras»). La modificación de estos significados primarios, los rasgos que aparecen

cuando la palabra asume su sentido en la frase, son *indicios secundarios del significado*. A la palabra se asocia, además, la representación del *ámbito lexicográfico* en que se emplea: algunas palabras son prerrogativas de determinados grupos sociales (palabras ciudadanas, «cultas», campesinas), o de grupos étnicos (dialectos, palabras regionales, etc.), o nacen en una concreta situación de la vida (palabras «oficiales», vulgares, familiares, técnicas, de asamblea), o se emplean en determinados géneros literarios (el léxico de los periódicos, las «palabras poéticas», «prosaicas», etc.); esta representación, relativa al ámbito lexicográfico, crea el *colorido lexicográfico* de la palabra.

Entre todas las potenciales asociaciones de significado de una palabra, se usan, de un modo predominante, algunas de ellas, mientras a otras se recurre más bien raramente. Uniendo las palabras según las asociaciones preferidas, habituales, se obtienen *frases estereotipadas:* es ésta una forma típica del lenguaje cotidiano, que se ha hecho necesaria a causa de la repetición de circunstancias habituales.

En general, el lenguaje artístico se crea utilizando la palabra en asociaciones insólitas. El lenguaje artístico da la impresión de cierta novedad en el uso de las palabras, es una especie de neoformación. La palabra parece asumir un significado nuevo (entra en asociaciones nuevas). Si se repiten construcciones análogas, la novedad puede disminuir, podemos acostumbrarnos a este uso de la palabra, que puede comenzar a circular con el nuevo significado. Las leyes de formación de significados nuevos presentan muchas analogías con las del lenguaje poético, y, en general, para cualquier procedimiento de utilización artística de las palabras, pueden citarse ejemplos análogos extraídos de la historia de la lengua, que demuestran que, en la lengua, la palabra ha adoptado significados nuevos a impulsos de las mismas leyes.

El léxico poético tiene como base la renovación de las asociaciones verbales.

Esa renovación puede obtenerse trasladando la palabra a un ámbito lexicográfico insólito, o atribuyéndole un significado insólito. Estos son los dos métodos de renovación del léxico, de los que nos ocuparemos.

1. *Selección de palabras de diverso ámbito lingüístico*

Se puede hacer perceptible la expresión insertando en el discurso palabras extraídas de un ámbito lexicográfico distinto. En un contexto que les es extraño, estas palabras polarizarán la atención. Al estudiar este fenómeno, es preciso tener en cuenta la *función* de tal inserción, que depende: 1) del papel desempeñado en la vida cotidiana por

el ambiente del que procede el préstamo, 2) de su relación con el contexto lingüístico de la obra, es decir, con el discurso en el que se insertan estas palabras, 3) de la tradición literaria relativa al uso de este procedimiento, 4) de la motivación que el autor proporciona para esta operación, y 5) en relación con este último hecho, de la función narrativa del procedimiento (por ejemplo, si esta inserción de palabras heterogéneas se efectúa en los discursos de los personajes, del narrador, en determinados momentos de la narración, etc.).

Barbarismo. Se llama barbarismo la introducción de palabras extranjeras en un discurso coherente. El caso más sencillo es aquél en que la palabra extranjera se toma sin modificaciones. He aquí algunos ejemplos del *Evgenij Onegin* [*Eugenio Oneguin*].

Vot moj Onegin na svobode:
Ostrižen po poslednej mode;
Kak *Dandy* londonskij odet;
I nakonec uvidel svet [4].

o bien;

Nikto by v nej najti ne mog
Togo, čto modoj samovlastnoj
V vysokom londonskom krugu
Zovëtsja *vulgar*. Ne mogu...
Ljublju ja očen' eto slovo,
No ne mogu perevesti... [5]

o bien:

Ona kazalas' vernyj snimok
Du comme il faut Šiškov, prosti:
Ne znaju, kak perevesti)... [6]

o bien:

Prichodit muž. On preryvaet
Sej neprijatnyj *tête-à-tête* [7].

---

[4] [A la última moda vestido, / como un *dandy* de Londres ataviado, / mi Eugenio fue en libertad: / Finalmente, entró en sociedad], A. S. Pushkin, *Evgenij Onegin*.

[5] [Pero nada en ella permitia descubrir / Lo que una moda predominante / En la sociedad de Londres / Llama *vulgar*. (¿Cómo se hace...? / Me gusta mucho esta palabra, / Pero no me arriesgo a traducirla;)], *op. cit.*, pág. 174.

[6] [Era el retrato exacto / *Du comme il faut*... (Perdona, Šiškov: / No sé cómo traducirlo), op. cit., pág. 173. A. S. Šiškov (1754-1843), defensor del retorno al eslavo eclesiástico como lengua literaria. [N. T.]

[7] [Llega el marido, aliviando / Aquel *tête-à-tête* que no va.], *op. cit.*, pág. 177.

Pushkin justifica estos barbarismos por la imposibilidad de proporcionar su traducción, es decir, por la carencia de una palabra correspondiente en la lengua rusa. Pero esta explicación es insuficiente. Si los términos franceses, de uso común en los ambientes cultos de la sociedad rusa de los años 20 (que en el uso cotidiano se servía del francés), suplían normalmente la carencia de palabras como *tête-à-tête, comme il faut* en la lengua rusa [8], las palabras inglesas remitían, en cambio, inmediatamente, a la lengua de la cual se tomaban («como un dandy *londinense*», «en la alta sociedad *londinense*»), y a su significado se añadía la representación de la vida y de las costumbres del pueblo al que pertenecían. Además, el uso de estas palabras, en contraste con la tradición ruso-eslava del lenguaje poético, rompía resueltamente con la «solemnidad» del lenguaje poético usual, creando la impresión de la conversación informal. Compárese:

Kat bystrota, on ne ostyl —
Ty veren zdes', Džon Rid,
Skazav pro to, čto videl ty:
— *Very good speed!* (N. Tichonov) [9]

Si el discurso está densamente entretejido de barbarismos, la obra se llama «*macarrónica*». En estilo macarrónico, Mjatlev [10] escribió una obra de grandes dimensiones, *Sensacii i zamečanija g-ži Kurdjukovoj za graniceju, dan l'etranže* [*Sensaciones y observaciones de la señora Kurdjukova en el extranjero, dans l'étranger*] (1814).

Utro jasno il' *fe bo;*
Dnja svetilo, *lë flambo,*
Solnce po nebu guljaet,
I roskošno osveščaet,
En švejcarskij *pejzaž,*—
To—est': fermy, *de vilaž,*
Gory večno snegovye
I ozëra golubye,
Na kotorych, ž*'imažin,*
Piroskaf, i ne odin, —
I pastušečki, *beržery;*

---

[8] Compárese, en *Gore ot uma* [*¡Qué desgracia el ingenio!*]:

Nu kak perevesti Madam, Madmuazel',
Užli sudarynja!...

[Por ejemplo: «madame, mademoiselle», ¿cómo se hace para traducirlas? Una pizca de señora], *Teatro russo,* Nuova Accademia, vol. I, Milán, 1960.

[9] [En cuanto a velocidad, no se ha entorpecido — / Tienes razón en eso, John Reed, / Al hablar de lo que has visto: / — Very good speed!]. N. Tichonov (1896-), poeta y prosista, miembro del grupo de los «Hermanos de Serapión». [N. T.]

[10] I. P. Mjatlev (1796-1844) autor de humorísticos relatos de viajes en verso. [N. T].

Kel' tualet! Čto za manery!
Čto za skladki *a lja šal'!*
Malenkij *šapo de pajl'*,
Po-koleno tol'ko jubki —
Teatral'nye golubki;
Odnim slovom, *s'e šarman!*
No ne znaju ja, *koman*
Put' umnee by napravit',
Čtoby *de la Svis* sostavit',
Jun ide počti *komplet*... [11].

Mjatlev, imitando el típico modo de hablar de la época, en que se mezclaban palabras rusas y francesas, consigue aquí un especial efecto cómico, con la inesperada aproximación de las palabras.

Por lo general, los barbarismos no se introducen de forma pura, sin modificaciones, sino que son adaptados a la fonética y a la morfología rusas: los sonidos de la lengua extranjera son sustituidos por los correspondientes sonidos rusos, y lo mismo ocurre con los sufijos extranjeros.

La palabra francesa *résignation* pasa a ser, en ruso, «*rezin'jacija*» (en Turguéniev), la inglesa *fashionable* da «*fešenebel'nyj*», etc.

En la mayoría de los casos, los barbarismos se encuentran precisamente en forma adaptada; por ejemplo:

> Kogda by ty vzgljanul na neë, odetuju v legkoe plat'e, okružënnuju blagovonnoj rozovoj atmosferoj, vejuščej s kassoleta, ty by nazval eë vozdušnoju puloboginej Peri... (Marlinskij) [12].
>
> Vsë eto pridalo vsej kvartire vid *ložementa* bogatoj damy demi-monde'a, polučajuščej veščі zrja i bez tolku. (Leskov) [13].

Las funciones de los barbarismos son varias. Unas veces, se emplean como el término exacto que en ruso no hay; otras, la pa-

---

[11] [La mañana es hermosa, o *fait beau;* / El astro del día, *le flambeau,* / El sol, avanza por el cielo, / E ilumina generosamente / *Un paysage* suizo, — / es decir: fábricas, *des villages,* / Montes perpetuamente nevados / Y lagos azules, / En los cuales, *j'imagine,* / *Pyroscaphes,* y no uno solo, / y pastorcillas, *bergères;* / *Quelle toilette!* / Qué maneras! / Qué pliegues *à la châle!* / Un pequeño *chapeau de paille,* / Faldas sólo hasta las rodillas — / Enamoradas de teatro; / En una palabra, *c'est charmant!* / Pero yo no sé *comment* / Elegir hábilmente el modo, / Para dar *de la Suisse* / *Une idée* cuasi *complète*...]

[12] [Al mirarla, ataviada con un vestido ligero, envuelta en una elegante atmósfera perfumada, que brotaba de la *cassolette,* la habríais creído la aérea semidiosa Peri...]. A. A. (Bestužev-) Marlinskij (1797-1837), poeta decabrista, y autor de algunas novelas históricas y relatos de carácter etnográfico. [N. T.]

[13] [Todo esto dio al cuarto el aspecto de la vivienda de una rica dama del *demi-monde,* que recibe gratuitamente cosas sin gusto], N. Leskov, *Novelas y cuentos.* N. S. Leskov (1831-1895), novelista costumbrista autor de narraciones sobre la vida del clero de aldea. [N. T.]

labra rusa es sustituida por la extranjera para despojar el concepto de asociaciones extrañas, ligadas con la palabra rusa (las palabras extranjeras, que no existen en la lengua rusa, carecen de tales asociaciones, y suenan como una designación más precisa del concepto), o para suscitar el interés con la novedad de la expresión. Frecuentemente, los barbarismos se utilizan para dar el *color local* del discurso. Ese es el caso, por ejemplo de los términos caucasianos en las descripciones del Cáucaso: «Tureckaja *šal'* obvivala pod ispodom nadetyj archaluk iz buketovoj *termalamy*. Krasnye *šal'vary* skryvalis'v verchovye žëltye sapogi s vysokimi kablukami» [14] (Marlinskij. Compárense los términos caucasianos en el poema pushkiniano *Kavkaskij plennik* [*El prisionero del Cáucaso*] y en Lermontov).

El «exotismo» se crea ya con los barbarismos, ya con los nombres propios, cuya acumulación da la impresión de algo extraño a la vida rusa:

Ot *Ruščuka* do staroj *Smirny*,
Ot *Trapezunda* do *Tul'či*,
Sklikaja psov na prazdnik žirnyi,
Tolpoj chodili palači. (Pushkin) [15].

Baron *d'Ol'bach*, *Morle*, *Gal'jani*, *Diderot*,
Enciklopedii skeptičeskij pričët. (Pushkin) [16].

No tam, sredi uedinen'ja
Dolin, tajaščichsja v gorach,
Gnezdjatsja i *balkar*, i *bach*,
I *abazech*, i *kamucinec*,
I *korbulak*, i *albazinec*,
I *čičereec*, i *šapsuk*,
Piščal', kol'čuga, sablja, luk,
I kon', soratnik bystronogij —
Ich i sokrovišča i bogi. (Žukovskij) [17].

A veces, esto se hace para renovar el material fónico del discurso, desde el momento en que las palabras y los nombres extranjeros se

---

[14] [Un *scialle* turco envolvía el *arkaluch* de *termalama* de flores, puesto del revés. Los *šal'vary* rojos se ocultaban en las botas amarillas de caballerizo, de altos tacones.]

[15] [Desde *Ruščuk* a la antigua *Smirne*, / Desde *Trapezunda* a *Tul'ča*, / llamando a los perros al rico festín, / En tropel llegaban los verdugos.]

[16] [El barón d'Holbach, Morellet, Galkiani, Diderot, / De la Enciclopedia al escéptico del cortejo.]

[17] [Pero allí, en medio de la soledad / De los valles escondidos entre las montañas, / Se ocultan el *balkar* y el *bach* / Y el *abazech* y el *kamucinec* / Y el *korbulak* y el *albazinec* / y el *čečereec* y el *šapsuk*. Arcabuz, coraza, sable, arco / Y caballo, compañero de armas de la ágil pierna, / son sus tesoros y sus dioses.]

destacan en el contexto por su carácter fónico. De este tipo es el último ejemplo.

Compárese:

Vdol' potokov, po ravninam,
Šli voždi ot vsech narodov,
Šli *čoktosy* i *komanči*,
Šli *šošony i omogi*,
Šli *gurony* y *mendeny*,
Delavery i *mogoki*,
Černonogie i *pony*,
Odžibvei i *dokoty* —
Šli k goram Bol'šoj Ravniny,
Pred lico Vladyki Žizni.
(Bunin, *Pesn' o Gajjvate*, trad. de Longfellow) [18].

Entre los barbarismos, se incluyen los llamados «calcos», es decir, traducciones literales de expresiones extranjeras, como *«imet' mesto» (avoir lieu), «sdelat' znakomstvo» (faire la connaissance), «vygljadit iz sebja» (sieht aus).*

Compárese:

Bros', Meri, ej vody v lico. (Pushkin, *Jette de l'eau)* [19].

Dentro de este tipo de barbarismos, hay que distinguir los creados conscientemente de los que forman parte del lenguaje habitual del autor (educado en una lengua extranjera), y que son barbarismos por su origen, no por su función.

Un tipo especial de barbarismo es el empleo de sufijos extranjeros para formar palabras rusas. Por ejemplo, el sufijo *«izm»*, además de las palabras extranjeras *«realizm»*, *«ateizm»*, da *«bol'ševizm»*; *«at»*, además de *«sekretariat»*, da *«starostat»* (consejo de los *starosta* [ancianos]). También en este caso hay que distinguir los sufijos apropiados por la lengua, de los que siguen siendo percibidos como extranjeros.

A fuerza de repetirse, los barbarismos son asimilados por la lengua y dejan de ser *barbarismos estilísticos*, transformándose en pa-

---

[18] Cito el texto original de Longfellow, de *The Song of Hiawatha:* «Down the river o'ver the prairies, / Came tha warriors of the nations, / Came the Delawares and Mohawks, / Came the Choctaws and Camanches, / Came tha Shoshonies and Blackfeet, / Came the Pawnees and Ojibways, / All the warriors drawn together / By the signal of the Peace-Pipe. / To the Mountains of the Prairie, / To the Great Red Pipe-Stone Quarry». I. A. Bunin (1870-1953), premio Nobel de Literatura de 1933.

[19] [Echale, María, agua en la cara.] El galicismo consiste en el empleo del genitivo *vody* [del agua]. [N. T.]

labras de origen extranjero, tomadas de otros pueblos en las distintas épocas de relaciones culturales: de los griegos *(akafist* [acatista], *ispolat'* [gloria, de εἰς Πολλὰ ἔτη] y otras palabras ligadas al culto; de origen más tardío, llegada a través de las lenguas occidentales, es la terminología científica: *geografija, logika, telefon),* de poblaciones turcas *(kolpak),* del francés *(interes, konservirovat',* esta última con sufijo germánico), del italiano (en gran parte, términos musicales: *serenada, sonata, opera),* del alemán *ranec* [zurrón], *štyk* [bayoneta], *fligel'* [ala], *buchgalter* [contable], *ratuša* [municipio], esta última derivada realmente de una deformación de la holandesa: *rathuis), etc.*

Según la lengua de procedencia, los barbarismos se dividen en galicismos (de origen francés), germanismos (alemán), polonismos (polaco), etc.

Los términos que designan los barbarismos lexicográficos se aplican también a las construcciones sintácticas tomadas de lenguas extranjeras. Sobre esta materia, véase también el capítulo acerca de la «sintaxis poética».

En la literatura rusa, en diversas épocas, han sido expulsados los barbarismos, sustituidos por neologismos, «rusismos»; es particularmente memorable la actividad de Šiškov, de quien Benediktov escribe:

Vosstan', vozradujsja, Šiškov!
Ne tak tvoi potomki glupy;
V nich russicizm tvoej duši,
Tvoi rodnye «mokrostupy»
I dlja vizitov choroši.
Začem ze vsë v čužoj kumirne
Molit'sja nam — Šiškov! Ty prav,
Chotja — uvy! — v tvoej «chodyrne»
Zvuk russkij neskol'ko dyrav.
Tebja l' ne čtit' nam serdca vzdochom,
V proezd vizitnyj brosiv vzgljad
I zrja, kak grjazno-borodat
Stoit, sklonjas' na «šarokat».
(Poslanie o vizitach [*Epístola sobre las visitas*]) [20].

[20] [Yérguete, regocíjate, Šiškov! / No son tan necios tus descendientes; / Para ellos, los rusismos caros a tu corazón, / Tus amados *«mokrostupy»* / Les sirven también para ir de visita. / ¿Por qué, pues, en un templo extranjero / Habremos de hacer nuestras devociones? / Šiškov! Tú tienes razón, / Aunque, ¡ay de mí!, en tu *«chodyrnja»* / El sonido ruso está en un mal trance. / No deberemos saludarte con un suspiro del corazón, / Cuando, al pasar, mientras vamos a hacer visitas, / Veamos cómo con la barba sucia / Un indicador de puntos de taberna con el *«šaropëch»* / Está encorvado sobre el *«šarokat».*] Benediktov usa aquí palabras de raíz eslava, propuestas por Šiškov para sustituir neologismos de origen extranjero: *mokrostupy* (de *mokryj* [bañado] y *stupat'* [caminar]) por «chanclos de goma», *chodyrnja* [de *chodit'*, caminar, pasear], por «paseo, visita», *šaropëch* (de *šar* [bola] y *pychat'* [impulsar]) por «taco», *šarokat* (de *šar* y *katit'* [rodar]) por «billar». V. G. Benediktov (1807-1873) poeta de gran habilidad métrica. [N. T.]

Dialectismos. Se llaman así los préstamos de palabras pertenecientes a dialectos de la misma lengua. Se trata, principalmente, de barbarismos (puesto que no pueden establecerse límites claros entre dialectos y lenguas), pero se distinguen de los anteriores por el hecho de que las palabras se derivan de hablas más conocidas, y predominantemente no literarias, es decir, carentes de una literatura escrita. Pero hay que distinguir dos casos: el uso de hablas de grupos étnicos o regionales («provincialismos»), y el de determinados grupos sociales.

Los dialectismos étnicos, tomados de diversos dialectos, se emplean, en general, para dar a la expresión un «color local». Como, por otra parte, se derivan de las formas habladas de personas muy ajenas a la cultura literaria, se observa siempre en ellos un cierto «rebajamiento» de la lengua, es decir, la utilización de formas lingüísticas excluidas del lenguaje de una persona media, dotada de «cultura literaria» [21].

Este tipo de dialectismos se ha vertido como una rica corriente en la literatura rusa de los años 30 del siglo pasado, con las obras de Dal', Pogorel'skij, y, sobre todo, de Gogol [22].

---

[21] La lengua rusa se divide en tres grupos fundamentales: el dialecto gran-ruso, el bielorruso (República Socialista Soviética de Bielorrusia y parte de la provincia de Smolensko), y el pequeño-ruso (ucraniano, República Socialista Soviética de Ucrania). Estos dos últimos dialectos se han desarrollado recientemente en lenguas autónomas, con su propia literatura. El dialecto gran-ruso se divide en septentrional (norte y oeste: el Povol'žie [la región a lo largo del Volga]) y meridional (provincia de Tula, Orël, Kursk, Rjazan', Voronež, Tambov, la región del Don). Entre éstos, se extiende como una estrecha faja la región del dialecto de transición medio-gran-ruso (a través de las provincias de Novgorod, Tver', Moscú, Penza). Los dialectos difieren entre sí, sobre todo por la pronunciación, pero también por el léxico y por la sintaxis. Las principales particularidades (sobre todo, fonéticas) de los dialectos son las siguientes: en los dialectos septentrionales, se tiene la *«okan'e»*, es decir, en las palabras en que se escribe «o», este sonido se oye aun sin acento (por ej., *«vodá»)*; no hay «yod» entre vocales (v. pág. 83), o sea, se dice *«byvaet»*, en lugar del moscovita *«bivajet»*; a los sustantivos se pospone, en general *«ot»*, *«ta»*, *«tu»*, *«ti»* [con valor de artículo] *(dom-ot, izba-ta, izbu-tu, v izbe-ti)*. En los dialectos grandes-rusos meridionales, tenemos la *«akan'e»*, es decir, se pronuncia «vadá»: en lugar de «g» breve (oclusiva), se pronuncia «g» larga (fricativa), que se oye en todos los dialectos en la pronunciación arcaica de las palabras *«blago»* [bien], *«gospod»* [señor]; en la tercera persona de los verbos, se tiene una pronunciación suave, «t»: *«idet, znajut»* [va, conocen]. La lengua literaria rusa nació de la mezcolanza del eslavo eclesiástico con el habla moscovita (perteneciente al dialecto medio-gran-ruso), con la estratificación de nuevas palabras, determinadas por las exigencias de la cultura moderna, y formadas, o según el modelo de palabras ya existentes (por ej., *«promyšlennost»* [industria], *«trogatel'nyj»* [conmovedor], *«vlijanie»* [influencia], o, más frecuentemente, derivadas de otras lenguas *(«gazeta»*, *«grammofon»*, *«počta»*, *«aktivnyj»*, etc.).

[22] V. I. Dal' (1801-1872), autor de un diccionario fundamental de la lengua rusa en 4 volúmenes (1864-68), y de relatos de carácter etnográfico. Pogorel'skij, seudónimo de A. A. Perovskij (1787-1836), precursor de las primeras obras de Gogol, con relatos de ambiente ucraniano. [N. T.]

I tak vsju bedu etu svalili my s pleč doloj, spokutkovali, kak govorjat na Ukraine. (Dal') [23].

Itak, kazak moj otkinulsja ot divčiny, s kotoroj bylo ženichalsja... (Dal') [24].

En estos ejemplos, *Dal'* intenta dar, con las palabras ucranianas o pequeño-rusas, el color local de todo lo que se está desarrollando, pero imita también la *manera del skaz* [25] de un imaginario narrador ucraniano:

Ja uže skazal čto delo bylo na Ukranie, pust' že me penjajut na menja, čto skazka moja pestra ukrainskimi rečami. Skazku etu prislal mne tož kazak: Gric'ko Osnov'janenko, koli znavali ego. (Dal', *Ved'ma* [La bruja]) [26].

De igual modo, Gogol justifica los ucranianismos fingiendo hacer hablar al narrador, Rudyj Pan'ko [27].

Próximos a los dialectismos (es decir, a palabras que no son normalmente usadas por personas que hablan la lengua literaria rusa), están los provincialismos, o sea, palabras y modos de hablar introducidos en el lenguaje de la población ciudadana que usa la lengua literaria, pero que no han tenido difusión en todo el territorio, y se utilizan sólo en una determinada localidad. De ellos pueden encontrarse muchos ejemplos, como los nombres locales de animales, pájaros, peces y plantas. En *Bešanye den'gi* [*Dineros locos*], Ostrovskij caracteriza asi a su héroe: el provinciano Vasil'kov:

Govorit slegka na «o», upotrebljaet pogovorki, prinadležaščie žiteljam gorodov srednego tečenija Volgi: *kogda že net* — vmesto da; *ni, bože moj!* vmesto otricanija, *šaber vmesto sosed* [28].

---

[23] [Y asi, nos hemos liberado de toda esta desventura, hemos expiado, como se dice en ucraniano.]

[24] [Asi, pues, mi cosaco abandonó a la muchacha con la que se habia comprometido...] *Divčina* [muchacha] es voz ucraniana. [N. T.]

[25] *Skaz:* estilo literario que imita la lengua hablada, con sus caracteristicas fonéticas y sintácticas. [N. T.]

[26] [Ya se ha dicho que la cosa ocurria en Ucrania, y, por lo tanto, no me culpen a mi de que mi fábula esté florecida de palabras ucranianas. Esta fábula me la ha enviado aquel mismo cosaco: Gric'ko Osnov'janenko, si le conocéis.]

[27] El apicultor Rudyj Pan'ko es el imaginario narrador ucraniano de las *Večera na chutore bliz Dikan'ki* [*Veladas en la fábrica de Dikan'ka*]. [N. T.]

[28] [Habla ligeramente con la «o», usa modos de hablar que pertenecen a los habitantes de las ciudades situadas en el curso medio del Volga: *kogda že net*, en lugar de *da* [sí]; *ni, bože moj!*, en lugar de la negación; *šabër*, en lugar de *sosed* [vecino]. A. N. Ostrovskij (1823-1886), dramaturgo del siglo XIX, que dedicó la mayoria de sus piezas a la descripción del ambiente de los comerciantes y de la pequeña burguesia urbana, fuertemente caracterizado desde el punto de vista lingüistico. [N. T.]

Una función un tanto diferente corresponde a los préstamos de hablas de otros grupos sociales. Véase, por ejemplo, el característico uso de la llamada «habla pequeño-burguesa», es decir, de las capas ciudadanas que ocupan un puesto intermedio entre los que emplean la lengua literaria y las capas que hablan el dialecto puro.

Los comerciantes de las comedias de Ostrovskij, en general, hablan de este modo.

Al recurrir al modo de hablar de los pequeño-burgueses, los escritores subrayan por regla general una característica del léxico: las capas pequeño-burguesas aspiran a apropiarse de las palabras literarias («cultas»), pero, al apropiarse de ellas, las deforman y las reinterpretan.

Esta mutación de la palabra, a la que se atribuye un nuevo significado, se llama *etimología popular*. Las obras que utilizan el léxico de las hablas pequeño-burguesas hacen, por lo general, un amplio uso del léxico de las etimologías populares. Por ejemplo:

> BAL'ZAMINOVA: Vot čto, Miša, est' takie francuzskie slova, očen' pochožie na russkie; ja ich mnogo znaju, ty by chot' ich zaučil kogda na dosuge. Poslušaeš' inogda na imeninach, ili gde na svad'be, kak molodye kavalery s baryšnjami razgovarivajut, — prosto prelest' slušat'.
> BAL'ZAMINOV: Kakie že eto slova, mamen'ka? Ved' kak znat', možet byt' oni mne i na pol'zu pojdut.
> BAL'ZAMINOVA: Razumeetsja, na pol'zu. Vot poslušaj! Ty vsë govoriš': «Ja guljat' pojdu!» Eto, Miša, nechorošo. Lučše skaži: «Ja choču prominaž sdelat'!».
> BAL'ZAMINOV: Da-s, mamen'ka, eto lučše. Eto vy pravdu govorite! Prominaž lučše.
> BAL'ZAMINOVA: Pro kogo durno govorjat, eto — maral'.
> BAL'ZAMINOV: Eto ja znaju.
> BAL'ZAMINOVA: Kol' čelovek ili vešč' kakaja-nibud' ne stoit vnimanija, ničtožnaja kakaja-nibud', — kak pro nee skazat'? Drjan'? Eto kak-to nelovko. Lučše po-francuzski: «Gol'tepa».
> BAL'ZAMINOV: Gol'tepa. Da, eto chorošo.
> BAL'ZAMINOVA: A vot, esli kto zavažničaet, očen' vozmečtaet o sebe, i vdrug emu fors-to sob'jut, — eto «asaže» nazyvaetsja.
> BAL'ZAMINOV: Ja etogo, mamen'ka, ne znal, a eto slovo chorošee. Asaže, Asaže... (Ostrovskij, *Svoi sobaki gryzutsja-cuzaja ne pristavaj* [*No te metas en cuestiones ajenas*]) [29].

---

[29] BAL'ZAMINOVA: Así, Miša, hay palabras francesas que son muy parecidas a las rusas; yo sé muchas, y tú también deberías aprenderlas, cuando no tengas otra cosa que hacer. Escucha en las fiestas de cumpleaños, o en cualquier boda, cómo hablan los jóvenes caballeros con las señoritas: es un verdadero placer escucharlos.
BAL'ZAMINOV: Pero, ¿cuáles son esas palabras, mamita? A lo mejor también pueden convenirme a mí.
BAL'ZAMINOVA: Seguro que te convendrán. Escucha! Tú siempre dices: «Me voy a

Sel tut levša za stol i sidit, a kak čego-nibud' po-aglicki sprosit' — ne umeet. No potom dogadalsja: opjat' prosto po stolu perstom postučit, da v rot sebe pokažet, — angličane dogadyvajutsja i podajut, tol'ko ne vsegda togo, čto nadobno, no on čto emu ne podchodjaščee ne prinimaet. Podali emu ichnego prigotovlenija gorjačij studing v ogne; on govorit: — eto ja ne znaju, čtoby takoe možno est', — i vkušat' ne stal — oni emu peremenili i drugogo kušan'ja postavili. Takže i vodki ich pit' ne stal, potomu čto ona zelenaja — v rode kak budto kuporosom zapravlena, a vybral, čto vsego natural'nee, i ždet kur'era v prochlade za baklažečhoj.

A te lica, kotorym kur'er nimiozoriju sdal, siju že minutu ee rassmotreli v samyj sil'nyj melkoskop i sejčas v publicejskie vedomosti opisanija, čtoby zavtra že na vseobščee izvestie kleveton vyšel. (Leskov, *Levša. Skaz o Tul'skom kosom Levše i o stal'noj bloche [Historia del zurdo tuerto de Tula y de la pulga de acero]*) [30].

El léxico particular sirve aquí, ante todo, para crear un *característico fondo hablado* [*skazovyj*]. Ya por medio del léxico (y también de la sintaxis), se caracteriza el narrador. Por otra parte, las «etimologías populares» dan paso a comparaciones semánticas («*kleveton*» se equipara a «*feuilleton*», etc.), que producen un efecto

---

pasear». Y así no está bien, Miša. Es mejor decir: «Quiero hacer un *prominaž (promenade)*».

BAL'ZAMINOV: Sin duda, mamita, así está mejor. Es verdad lo que decís! *Prominaž* es mejor.

BAL'ZAMINOVA: Si se habla mal de alguien, se dice *moral' (morale)*.

BAL'ZAMINOV: Eso lo sé.

BAL'ZAMINOVA: Si una persona o alguna cosa no merecen la pena que se hable de ellas, si no valen nada, ¿cómo debe decirse? ¿Que son unas porquerías? No está bien. Es mejor en francés: «*Gol'tepa*» *(te gueule pas)*.

BAL'ZAMINOV: *Gol'tepa*. Sí, así está bien.

BAL'ZAMINOVA: Y si alguno presume o fanfarronea, y, de pronto, le hacen bajar la cresta, eso se dice «*asaže*» *(assagir)*.

BAL'ZAMINOV: Eso no lo sabía, mamá, pero es una palabra bonita. *Asaže, asaže...*]

[30] [Se sentó el zurdo a una mesa, y no sabe qué hacer para pedir algo en inglés. Pero después tuvo una idea: golpeó la mesa con el dedo y mostró la boca y los ingleses adivinaron y le llevaron de comer, pero no siempre acertaban con lo que él quería, y él, lo que no le gustaba, no lo comía. Le llevaron un budín caliente preparado al fuego, a su manera; y dice él: «Yo no conozco esto, y no sé si se puede comer», y no lo come, y ellos le cambiaron el plato, llevándole otro. De igual modo se negó a beber de su aguardiente porque era verde, como si estuviese preparada con vitriolo y eligió algo más natural, y esperó el regreso del mensajero refrescándose con vino. Y aquellas personas a las que el mensajero había llevado el *nimfosorio*, inmediatamente lo observaron con el más poderoso de los *melkoscopi* e inmediatamente hicieron una descripción de él para los periódicos, a fin de que, al día siguiente, la extraordinaria noticia llegase a conocimiento de todos], N. Leskov, *Novelas y cuentos. Nimfozorija* por *infusorija* [infusorio], por analogía con *nimfa* [ninfa], *melkoskop* por *mikroskop*, de *melkij* [pequeño, diminuto]. El texto ruso tiene también *studing* en lugar de *pudding*, por influencia de *studen'* [gelatina], *publicejskie vedomosti* por *policejskie vedomosti* [noticiario de la policía] por influencia de *publika* [público], *kleveton*, de *kleveta* [calumnia], en lugar de *feuilleton*. [N. T.]

cómico. Especialmente rico en tales neoformaciones, motivadas por la «etimología popular», es el lenguaje de Leskov: «*Abolon polvederkij*», «*buremetry*», *ažidacija*», «*verojacija*», «*ukušetka*», «*vodoglaz*», «*tugament*», «*graf Kisel'vrode*», «*Tverdizemnoe more*», «*dolbica umnoženija*», etc. [31].

Obsérvese que las «etimologías populares» realmente existentes en distintos lenguajes hablados ofrecen ejemplos relativamente escasos de contaminación de las palabras sobre la base de su significado. Por eso, si en lugar de *kerosin* [queroseno], se dice *karasin*, aproximando esta palabra a *karas'* [carpa], nadie descubre una relación entre el queroseno y la carpa. Las «etimologías populares» de ficción, literarias, se distinguen, precisamente, por la contaminación sobre la base del significado, que produce un efecto cómico, por la inesperada aproximación de dos conceptos: *feuilleton-kleveton* (es decir, el *feuilleton* como forma de calumnia [*kleveta*] por medio de la imprenta). Esta contaminación semántica es posible también sin la motivación facilitada por el modo de hablar de los pequeñoburgueses, por ejemplo:

> Dorogojčenko, Gerasimov, Kirilov, Rodov — kakoj *odnoobraznyj* pejzaž. (V. Maiakovski) [32].

A la misma clase de fenómenos literarios, basados en la deformación de la lengua, se refiere la imitación del ruso hablado por extranjeros que conocen mal la lengua. En estos casos, se destacan, sobre todo, el cambio fonético y morfológico de las palabras, y la introducción de léxico extranjero en el ruso:

> Vi polučait kazënnyi kvartir, s drovami, s licht i s prislugoj, čego vi nedostoin, — strogo i užasno kak prigovor prozvučal otvet Krest'jana Ivanoviča. (Dostoyevski) [33].

---

[31] *Abolon polvederskij* (de *pol* [mitad] y *vedro* [seco], en lugar de *Apollon Belvederskij* [Apolo de Belvedere], *buremetry* (de *burja* [tempestad]) por *barometry*, *ažidacija* (de *ožidat'* [esperar]) por *varijacija* [variación], *ukušetka (ukusit'* [morder]), en lugar de *kušetka* [litera], *vodoglaz* (de *voda* [agua] y *glaz* [ojo]), en lugar de *vodolaz* [buzo], *tugament* (de *tugoj* [tenso]), en lugar de *dokument*, *graf Kisel'vrode* (de *kisel'* [gelatina de fruta] y *vrode* [una especie de], por *graf Nessel'rode* (el conde Nessel'rode fue ministro de negocios extranjeros de Alejandro I y de Nicolás I), *Tverdizemnoe more* (de *tvërdyj* [duro] y *zemnoj* [terrestre]), en lugar de *Sredizemnoe more* [Mar Mediterráneo], *dolbica umnoženija (dolbit'* [golpear], por *tablica umnoženija* [tabla de Pitágoras]. [N. T.]

[32] [Dorogojčenko, Gerasimov, Kirilov, Rodov: ¡qué panorama *uniforme!*], V. Maiakovski.

[33] [— Usted recibir *alojamienta gubernativa*, con leña, con *lumo* y con servicio, del que usted ser indigno — resonó, severa y terrible como una condena, la respuesta de Krest'jan Ivanovič.], F. Dostoyevski.

Cfr. el fenómeno opuesto, es decir, la deformación de una lengua extranjera por parte de un ruso:

> — Purkua vu tuše, purkua vu tuše, — zakričal Anton Pafnut'ič, sprjagaja s grechom popolam russkij glagol *tušu* na francuzskij lad.— Ja ne mogu dormir v potemkach. (Pushkin) [34].

Entre las variedades de los dialectismos, es preciso registrar también el empleo del léxico de los grupos profesionales, o incluso el de hablas nacidas en una determinada situación de la vida: las llamadas jergas (la jerga de los ladrones, el «argot» de las carreteras, etc.). Ejemplos de dialectismos de este género pueden encontrarse en los relatos marinos de Stanjukovič [35], en los vagabundos de Máximo Gorki, etc. He aquí un ejemplo de imitación del léxico profesional (el médico) en uno de los cuentos juveniles de Chejov:

> *Roman doktora.* Esli ty dostig vozmužalosti i končil nauki, to *recipe: feminam unam* i pridanogo *quantum satis.* Ja tak i sdelal: vzjal *feminam unam* (dvuch brat' ne dozvoljaetsja) i pridanogo. Eščë drevnie poricali tech, kotorye, ženjas', ne berut pridanogo (Ichtiozavr, XII, 3). Ja propisal sebe lošadej, bel'etaž, stal pit' *vinum gallicum rubrum* i kupil sebe šubu za 700 rublej. Odnim slovom, zažil *lege artis.* Eë *habitus* neploch. Rost srednij. Okraska nakožnych pokrovov i slizistych oboloček normal'na, podkožnokletčatyj sloj razvit udovletvoritel'no. Grud' pravil'naja, chripov net, dychanie vezikuljarnoe. Tony serdca čistye. V sfere psichičeskich javlenij zametno tol'ko odno uklonenie: ona boltliva i krikliva. Blagodarja eë boltlivosti ja stradaju giperesteziej pravogo sluchovogo nerva [...] [36].

A las palabras de jerga se unen también los llamados «vulgarismos», es decir, el uso literario de palabras gruesas del lenguaje popular *(«svoloč»* [canalla], *«sterva»* [carroña], etc.).

---

[34] [*«Purquà vu tuscé, purquà vu tuscé?»*, gritó Anton Pafnùt'ič, conjugando como mejor podía el verbo *tušit'* a la manera francesa. «Yo no puedo dormir a oscuras»], A. Pushkin. *Tušit'* significa «apagar». [N. T.]

[35] K. M. Stanjukovič (1843-1903), autor de ensayos y relatos sobre sus viajes alrededor del mundo realizados como oficial de la armada. [N. T.]

[36] [*La novela de un doctor.* Si has alcanzado la edad viril y has terminado los estudios, *recipe: feminam unam,* y de dote, *quantum satis.* Así hice yo: tomé *feminam unam* (tomar dos no está permitido) y la dote. Ya los antiguos censuraban a los que, al casarse, no toman la dote *(Ictiosauro,* XII, 3). Me prescribí caballos, un palco de primer orden, empecé a beber *vinum gallicum rubrum* y me compré un abrigo de piel de 700 rublos. En una palabra, me puse a vivir *lege artis.* Su *habitus* no es muy malo. Estatura media. El color de la superficie cutánea y de las membranas mucosas es normal, el estrato hipodérmico está desarrollado satisfactoriamente. El tórax es regular, sin catarro, la respiración, vesicular. El tono cardiaco es bueno. En cuanto a las manifestaciones psíquicas, se observa una sola anormalidad: es habladora y ruidosa. A causa de su locuacidad, yo sufro de hiperestesia del nervio acústico derecho.]

Por ejemplo:

Nami
lirika
v štyki
neodnokratno atakovana,
Iščem reči
točnoj
i nagoj
No poezija —
presvoločnejšaja štukovina,
Suščestvuet —
I ni v zub nogoj. (V. Maiakovski) [37].

En rigor, precisamente en las «expresiones de jerga» consiste la variedad estilística de las obras en prosa, que se sirven, con fines estéticos, de las formas del lenguaje hablado, que por así decir se han «depositado», y son habituales en determinadas circunstancias de la vida y en determinadas capas. A este tipo de lenguaje se halla ligada la representación de las condiciones de vida en que éste se desarrolla, y el artista recurre a ese medio, o para caracterizar el ambiente que describe, o para pintar, a través del modo de hablar, a los personajes de su narración, o (si lo usa paródicamente) para crear una impresión de comicidad o de grotesco (de una comicidad monstruosa, morbosa), a través del contraste entre tema y estilo.

Arcaísmos. Se llaman así las palabras anticuadas, caídas en desuso.

Un ejemplo de acumulación de arcaísmos, derivados del léxico dieciochesco, puede ser la siguiente carta de Gorbunov, que imita el estilo del siglo XVIII:

> Prisylaemaja pri sem persona sukcessora v nadležaščej konfidencii nachodit'sja u vas imeet i nikomu general'no onuju ne ob' javljat' i ot podlych vsjačeski skryvat' nadležit, daby kakoj bezdel'nyj i mizerabel'nyi čelovek, malodušiem svoim satisfakcii ne učinil i v tajnuju kancelariju o sem ne dones [38].

Como, hasta el siglo XVIII, la lengua literaria en Rusia era el

---

[37] [Hemos / atacado muchas veces / la lírica / a la bayoneta, / buscamos un lenguaje / desnudo / y preciso / Pero la poesía / es una invención terrible: / existe / y prueba a quitarle algo.]

[38] [La persona del sucesor, portadora de la presente, debe mantenerse a vuestro lado en la debida confianza y no ha de ser revelada, en general, a nadie, sino ocultada por todos los medios a los malvados, a fin de que cualquier holgazán y miserable no satisfaga su propia mezquindad, denunciando esto a la cancillería secreta.] I. F. Gorbunov (1831-1896), actor y autor de colecciones de breves escenas teatrales humorísticas y satíricas. [N. T.]

eslavo eclesiástico, de cuyo léxico se apropió el ruso literario cediendo sólo gradualmente a la forma rusa, los arcaísmos típicos son los *eslavismos*. Estos son rasgos típicos del estilo arcaico, y, en el lenguaje poético del siglo XIX, casi no son perceptibles, dado su carácter tradicional y acostumbrado. Por ejemplo, cuando Pushkin escribía:

Stojali *stogny* ozerami [39]

no percibía, respecto al lenguaje poético, el especial carácter arcaico de la palabra *stogny* [plazas]. Pero, en la prosa pushkiniana, eso sería ya un arcaísmo. Los eslavismos tienen un matiz arcaico en la poesía de nuestro tiempo; por ejemplo:

Kogda dvuch vol' voznosjat okrylen'ja
Edinyj ston,
I snitsja dvum, v *judoli* razdelen'ja,
Edinyj son, —
Dvum al*čuščim* — nad zvezdami razluki
Edinyj lik, —
Kol' iz dvuch duš *istorgsja* smertnoj muki
Edinyj krik
Se, on voskres! — v ich žertvennye slëzy
Gljadit zarja...
Se, v mirt odet i v utrennie rozy
Grob altarja... (Vjačeslav Ivanov) [40].

O bien:

Molot' ustali žernova.
Begut ispugannye *straži*,
I vsech *ob''emlet* prizrak vražij
I *dolu* gnutsja dereva. (A. Blok) [41].

«Eslavismos» de este tipo nos dan una idea de la tradición del estilo poético *alto*.

---

[39] [Las *plazas* se extendían como lagos.] Las palabras en cursiva de estas citas son de origen eslavo-eclesiásticq. [N. T.]

[40] [Cuando de dos voluntades las alas llevan / Un *único* lamento, / Y a dos se aparece, en la *pena* de la separación, / Un único sueño, — A dos *hambrientos* — sobre las estrellas del alejamiento / Un único rostro, — / Si de dos almas ha brotado de sufrimiento mortal / Un único grito / *Helo aquí*, ha resucitado! — en sus lágrimas sacrificales / Se refleja el alba... / *Helo aquí*, revestida de mirto y de rosas matutinas / Es la tumba del altar...] V. Ivanov (1866-1949), poeta y filósofo adscrito al simbolismo ruso. [N. T.]

[41] [Las muelas del molino están cansadas de aplastar. / Corren, asustados los *centinelas*, / Y todos *están dominados* por el espectro enemigo / Y *a tierra* se inclinan los árboles.]

El eslavo-eclesiástico se emplea en las obras de carácter religioso: la Biblia, los libros sagrados, etc. Frecuentemente, se recurre a los eslavismos para dar la impresión del estilo bíblico. En ese caso, se transforman en *biblismos*. Por ejemplo, en el *Prorok* [*El profeta*] pushkiniano, los abundantes eslavismos sugieren la asociación con el lenguaje bíblico:

> Vosstan', prorok, i *vižd'* i *vnemli*,
> *Ispolnis'* voleju moej,
> I obchodja morja i zemli
> *Glagolom* žgi serdca ljudej [42].

Totalmente aparte, se consideran los eslavismos que eran patrimonio del estilo «cancilleresco» [*prikaznyj*], y que todavía perduran en el lenguaje burocrático, caracterizado por palabras y locuciones del tipo «*Preprovaždaja pri sem*» [adjunto a la presente], «*v otvet na kakovoe otnošenie*» [en respuesta a la carta de referencia], «*soglasno vašego rasporjaženija*» [de acuerdo con su disposición], etc.

Tales eslavismos no ennoblecen, sino que rebajan el estilo.

Es preciso distinguir los arcaísmos lingüísticos de los arcaísmos estilísticos. En lingüística, se llama arcaísmo a una palabra perteneciente a un grupo que en la lengua se ha agotado, y que ha sobrevivido en palabras análogas. Así, en ruso, se ha conservado una gran cantidad de eslavismos que a veces coexisten con los propios equivalentes rusos. Por ejemplo: *graždanin* [ciudadano] — *gorožanin* [habitante de la ciudad], *nadežda-nadëža* [esperanza] (la segunda forma, rusa, se considera característica del dialecto no literario), *glava* [cabeza] — *golova* [testa], *nrav-norov* [índole] [43]. Esos arcaísmos tienen, en general, un significado distinto de la palabra rusa, pues se integran en el número de palabras abstractas y «áulicas» (cfr. el significado de las palabras: *glava* [cabeza], *glavnyj* [principal] — *golova* [testa], *golovnoj* [de la testa]; *pregrada* [obstáculo] — *peregorodka* [tabique]).

Como todo estrato lexicográfico, los eslavismos, si se utilizan en un marco inadecuado, producen un efecto cómico, paródico. Con eso contaban, sobre todo en el siglo XVIII, los autores de poemas cómicos, que trataban en estilo áulico episodios de comicidad vulgar.

Neologismos. Se llaman neologismos las palabras de creación reciente, que antes no existían en la lengua. Sirviéndose de las nor-

---

[42] Levántate, Profeta, y *mira* y *escucha*, / *Llénate* ya de Mis Preceptos, / Y, por mis tierras y mares dando vuelta, / Quema con el Verbo los corazones humanos.]

[43] El primer término es el eslavo-eclesiástico, el segundo es ruso. [N. T.]

mas para la formación de las palabras en ruso, pueden crearse, por analogía con las existentes, palabras nuevas, inmediatamente comprensibles. El empleo de los neologismos, la llamada «creación de palabras», tiene una amplia difusión en poesía; su función es muy variada, según el modo en que se crea la palabra nueva. Si se construye por analogía con palabras arcaicas, un neologismo puede desempeñar el papel del arcaísmo. Por ejemplo, si en una carta estilizada, como la antes citada de Gorbunov, se introduce una neoformación de raíz francesa, asumirá, por analogía con las palabras que la rodean, un carácter arcaico. Por ejemplo, en estas palabras del emperador Berendej, en *Sneguročka* [*La niña de nieve*] de Ostrovski:

> Nebesnymi krugami ukrašajut
> *Podpisčiki* v palatach potolki
> Vysokie... [44]

la palabra «*podpisčik*» en el sentido de «pintor» es, probablemente, una invención de Ostrovski, pero, en el léxico arcaizante de los parlamentos de Berendej este neologismo asume la función de un arcaísmo.

Las etimologías populares de Ostrovski y de Leskov, utilizadas como elementos lexicográficos típicos del modo de hablar pequeñoburgués, son, en gran parte, neoformaciones. Innovaciones idénticas, con orientación hacia peculiaridades lingüísticas individuales (seudobarbarismos, motivados por el uso corriente), son los siguientes ejemplos de Leskov:

> A-a! da u vas tut est' i školka. Nu, eta komnatka za to i *plochandros* nu, dlja školy ničego.
>
> — Nu, vot i prekrasno: est', gospoda, u nas pivo i med, ja vam sostrjapaju iz etogo takoe *lampopo*, čto... — Termosesov poceloval svoi pal'cy i dogovoril: — jazyk svoj, i tot, dopivaja, proglotite.
>
> — Čto eto za lanpopò? — sprosil Achilla.
>
> — Ne lanpopò, a lampopò, — napitok takoj iz piva i medu delaetsja. *(Soborjane* [*El clero de la catedral*]) [45].

---

[44] [Con círculos celestes adornan / Los *pintores* en el palacio los techos / altos...]

[45] [— Ah! Tenéis también una escuela. Por eso esta habitación está tan mal reducida. Pero, para una escuela, es igual.] El juego de palabras se basa en la deformación de la palabra *palisandr* [palisandro] en *plochandros* [de *plocho*, mal]. [N. T.]

[— Magníficamente, entonces. Señores, tenemos cerveza y miel, y yo os prepararé así un *lampopò* que... — Termosesov se besó los dedos, y continuó — que, al beberlo, os tragaréis hasta la lengua.— ¿Qué es un *lanpopò?* —preguntó Achilla—. —No *lampopò*, sino *lampopò*. Una bebida que se hace con cerveza y miel.] La palabra *lampopò* se deriva, por metátesis, de «*popolam*» [a medias]. El comienzo y la terminación de la palabra intercambian sus lugares: es un procedimiento utilizado en los lenguajes-jerga «crípticos».

En todos estos casos, los neologismos son introducidos como apunte de léxico extranjero. Pero, frecuentemente, forman parte del léxico característico del lenguaje en que está escrita la propia obra. Ese es el caso, por ejemplo, de los neologismos de Benediktov:

Kto ž idët na val gremučij
Čerez molniju nebes?
Eto on — korabl' mogučij,
Beloparusnyj, plovučij
Volnoborec — vodorez!

«Prosti!» ja promolvil moej nenagljadnoj.
U nog ee brjaknul *predbitvennyi* meč... [46].

En la obra de Benediktov, se encuentran neoformaciones del tipo: *«volnotečnost»*, *«vozmužestvovat»*, *«golovosek»*, *«zapancyrit'sja»*, *«zubolomnyj»*, *«netoptatel»*, *«sorvigolovnij»*, *«čužerečit»*, *«jaičnost»*, etc. [47]

En tiempos recientes, Igor Severjanin ha desarrollado los neologismos poéticos:

Ja, genij, Igor Severjanin,
Svoej pobedoj upoën,
Ja povsegradno oekranen,
Ja povseserdno utverždën... [48].

Los neologismos pueden tener diversas funciones. Durante los períodos en que la lengua literaria está ordenándose, los neologismos se crean a causa de la búsqueda de palabras para conceptos nuevos. Por ejemplo, muchas palabras han sido traducidas en la lengua literaria rusa por Karamzin [49] (palabras como *«promyšlennost»* [industria]).

---

[46] [¿Quién avanza, pues, sobre las tumultuosas olas / A través de los rayos del cielo? / ¡Es ella, la nave poderosa, / De blanca vela, Navegante / *Dominadora de las ondas — hendidora de las aguas!*] [«¡Perdona!» supliqué a mi amada, / Y a sus pies dejé caer la espada *pronta a la batalla*...]

[47] Palabras compuestas, respectivamente, por *«volna»* [onda] y *«teč»* [deslizarse], *«mužestvo»* [coraje], *«golova»* [testa] y *«seč»* [cortar], *«pancyr»* [coraza], *«zub»* [diente] y *«lomat»* [romper], *«ne»* [no] y *«toptat»* [pisotear], *«sorvigolova»* [inconsciente], *«čužaja»* [ajeno] y *«reč»* [lenguaje], *«jajco»* [huevo], con el agregado de sufijos nominales y verbales. [N. T.]

[48] [Yo, genio, Igor Severjanin, / Ebrio de mi victoria, / Soy puesto en la pantalla en todas las ciudades, / Soy reconocido en todos los corazones...] *Povsegradno* y *povseserdno* son adverbios formados por *po vse* [en todos], y, respectivamente, *grad* [ciudad] y *serdce* [corazón]. I. Severjanin, seudónimo de I. V. Lotarev (1887-1942), creador de un grupo futurista denominado «egofuturismo». [N. T.]

[49] N. M. Karamzin (1766-1826), autor de una historia del estado ruso y de novelas, adscritas a la corriente sentimental con un lenguaje que, inferido por el modelo francés, trató de emancipar el ruso del eslavo-eclesiástico. [N. T.]

Los neologismos de Benediktov y de Severjanin, son, evidentemente, de otro género: se trata de neoformaciones creadas para designar viejos conceptos. Están destinados a renovar la expresión verbal de una fórmula trivial, para evitar el *estereotipo* lingüístico.

Por otra parte, en el neologismo importa, en general, no tanto su función verbal como el modo de su formación. Para que el neologismo sea comprensible, es necesario que se componga de los llamados «morfemas vivos», es decir, morfemas cuyo significado en la formación de la palabra se perciba siempre vivo, y que, por ello, sirvan actualmente para formar palabras nuevas. En la palabra, se percibe el modo en que está construida, de qué partes y morfemas está compuesta, y sobre la base de qué principio. También el modo en que se crea la palabra, la *morfología poética,* adquiere un significado. Y, en general, cada época tiene su morfología poética. Así, a comienzos del siglo XIX (y también a finales del XVIII), eran característicos los adjetivos compuestos, como los epítetos fijos homéricos (v. además): *«rozo-želtyj»* [rosa-amarillo], *«srebro-lazurnyj»* [argénteo-azul], *«bystro-beguščij»* [rápido-corriente], *«zeleno-kudryj»* [verdusco], *«zlato-birjuzovyj»* [dorado-azul turquí], etc.

Entre los neologismos de Benediktov, es particularmente frecuente la formación de un sustantivo, mediante un adjetivo con el sufijo compuesto *«nost'»*, *«jaičnost'»*, *«sladkopevnost'»*, *«razgul'nost'»*, *«nedolgotečnost'»*, cfr. *«neumjagčaemost'»* [50]. Por otra parte, son normales los verbos derivados de sustantivos mediante el sufijo *«stvovat'»*: *«seladonstvovat'»*, *«rifmopletstvovat'»*, *«vozmužestvovat'»* [51]. Al lado de ellos, también las palabras en *«nost'»* y *«stvovat'»*, ya existentes en la lengua *(«večnost'»* [eternidad], *«bezumstvovat'»* [hacer locuras]), asumen carácter de palabras poéticas.

En el estilo poético, tenemos, a veces, una selección de los adjetivos-epítetos con determinados sufijos: en *«ivyj» («molčalivyj»* [taciturno], *«revnivyj»* [celoso], *«gul'livyj»* [disoluto], en *«istyj» («lučistyj»* [brillante], *«serebristyj»* [argénteo], *«volnistyj»* [ondulado]), etc. Extremadamente característicos son los neologismos originalísimos de Klebnikov [52], que han desempeñado un importante papel en la elaboración de la lengua del moderno futurismo.

---

[50] Neologismos derivados de *«jajco»* [huevo], *«sladkopevnyj»* [del dulce canto], *«razgul'nyj»* [disoluto], *«nedolgotečnyj»* [de curso breve], *«neumjagčaemyj»* [que no se deja enternecer], con el agregado del sufijo *«ost'»*, que forma, en general, sustantivos abstractos. [N. T.]

[51] Respectivamente de: *«ladon»* [palma de la mano], *«rifmoplët»* [rimador], *«mužestvo»* [coraje]. [N. T.]

[52] V. V. Klebnikov (1885-1922) poeta futurista cuyos neologismos se basan en una rigurosa investigación histórico-linguística y dialectológica. [N. T.]

Prosaísmos. Se llama prosaísmo a una palabra ligada al léxico de la prosa, usada en un contexto poético.

En poesía es muy fuerte la codificación de la tradición lexicográfica. En los versos sobreviven palabras que están ya en desuso en la prosa, y, por otra parte, van penetrando en ellos, laboriosamente, las palabras de origen reciente, que tienen, en cambio, pleno derecho de ciudadanía en el lenguaje de la prosa. Por eso, en todas las épocas existe una serie de palabras que no se usan en poesía. La introducción de tales palabras en los versos se llama prosaísmo:

> Ja snova žizni poln: takov moj organizm
> (Izvol'te mne prostit' nenužnyj prozaizm). (Pushkin) [53].

Prosaísmos análogos eran, a comienzos del siglo XIX, las palabras que tenían sinónimos poéticos. Por ejemplo, «*korova*» [vaca lechera] era sustituida en poesía por «*telica*», «*lošad*» [caballo] por «*kon*», «*glaza*» [ojos] por «*oči*», «*ščëki*» [mejillas] por «*lanity*», «*rot*» [boca] por «*usta*» [54]. Los sinónimos poéticos estaban ya consagrados por la tradición. La introducción de un sinónimo coloquial estaba considerada un «prosaísmo». Y también sonaba como prosaico el empleo en poesía de términos científicos o técnicos.

*__*__*

La doctrina de la selección de palabras de diverso color lexicográfico se había desarrollado desde Lomonosov [55], quien había dividido el estilo en alto, medio y bajo, según la utilización que se hacía de las palabras en literatura y en el uso corriente. Naturalmente, la variedad de los estilos lexicográficos no se limita a estas tres clases.

Las categorías de selección de las palabras según el color lexicográfico, que hemos examinado, no agotan, en absoluto, todos los tipos posibles de selección. Sin embargo, el principio en que se funda el procedimiento es claro: consiste en la selección de palabras ligadas a un determinado ámbito lexicográfico.

---

[53] [De nuevo estoy lleno de vida: así es mi organismo / (Disculpad, por favor, el inútil prosaísmo).]

[54] A. P. Sumarokov escribió: «en nuestros libros eslavos, el caballo [*kon'*] no se llama nunca *lošad'*, y la palabra «lošad'», aunque ya inevitablemente atribuida a nuestra lengua, seguirá siendo siempre, sin embargo, una palabra baja, como «*kaftan*» [caftán] y todas las nuevas y bárbaras palabras introducidas disparatadamente en nuestra lengua». Un razonamiento semejante es típico de la estilística del siglo XVIII. [A. P. Sumarokov (1717-1777), autor de sátiras y odas; aceptó la teoría lomonosoviana de los «tres estilos», que dejaba para los géneros altos el uso del eslavo-eclesiástico. N. T.]

[55] M. V. Lomonosov (1711-1765), poeta y científico, al que se debe una gramática fundamental de la lengua rusa (1757) y la codificación de la métrica silabo-tónica (en lugar de la silábica), base del verso clásico ruso. [N. T.]

El empleo de estos procedimientos puede ser doble. En el primer caso, el lenguaje literario es hasta tal punto denso de palabras de color lexicográfico homogéneo, que ese color se extiende a todo el lenguaje en su conjunto. El estilo lexicográfico del discurso asume el carácter de coherencia y unidad.

Un lenguaje semejante, con léxico homogéneo, se llama *estilizado* si el estilo lexicográfico elegido es insólito en el especial género literario en que tal lenguaje se emplea. Por ejemplo, una narración de Leskov o la carta de Gorbunov son estilizaciones. La estilización no requiere sólo una elección especial del léxico, sino también la sintaxis propia del estilo lexicográfico elegido. En el origen de la estilización, se encuentra la imitación del lenguaje ajeno.

Si la estilización va acompañada de la interpretación cómica del estilo lexicográfico, tenemos la *parodia del estilo.* La parodia se obtiene estableciendo una divergencia entre estilo y material temático del discurso (por ejemplo, describir en lenguaje del siglo XVII hechos de nuestro tiempo), o con otros instrumentos de contraste cómico. En la narración de Leskov, hay elementos paródicos en armonía con la trama satírica.

Actualmente, es muy difusa la estilización del lenguaje hablado de diversos estratos sociales. El modelo de tal estilización está constituido por las narraciones de Zoščenko [56].

He aquí un ejemplo, tomado de la narración *Pis'mo* [La carta], de *Konarmija* [El ejército de caballería] de Babel, donde se estiliza el léxico utilizado en la escritura de un soldado raso del Ejército Rojo:

> Ljubeznaja mama, Evdokija Fedorovna Kordjukova. Spešu vam pisat', čto ja nachožus' v krasnoj Konnoj armii tovariščа Budënova, a takže tut nachoditsja vaš kum Nikon Vasil'evič, kotoryj est' v nastojaščee vremja krasnyj geroj. Oni vzjali menja k sebe, v ekspediciju Politotdela, gde my razvozim na pozicii literaturu i gazety — Moskovskie Izvestija CIK'a, Moskovskaja Pravda i rodnuju bespoščadnuju gazetu Krasnyj Kavalerist, kotoruju vsjakij boec na peredovoj pozicii želaet pročitat' i oposlja etogo on s gerojskim duchom rubaet podluju šljachtu, i ja živu pri Nikone Vasil'eviče očen' velikolepno [57].

---

[56] M. M. Zoščenko (1895-1958) miembro del grupo de los «Hermanos de Serapión» y autor después de la Revolución de narraciones humorísticas y satíricas sobre la vida cotidiana. [N. T.]

[57] [Queridísima mamá, Evdokija Fëderovna. Me apresuro a escribirle que me encuentro en el ejército rojo de caballería del camarada Budënnyj, y que aquí se encuentra también vuestro compadre Nikon Vasil'č, que ahora es un héroe rojo. Me ha llamado con él, al despacho de la *Seziopol,* donde distribuimos literatura y periódicos a las posiciones: «Las noticias» y «La verdad» de Moscú, y nuestro paterno y despiadado periódico «El jinete rojo», que todos los combatientes de primera línea quieren leer, y luego ataca a sable a la cobarde *szlachta* con espíritu heroico; y yo vivo al lado de Nikon Vasil'ič muy magníficamente], I. Babel, *El ejército de caballería.*

Cfr. procedimientos análogos (utilización de provincialismos) en Vsevolod Ivanov [58].

La selección lexicográfica es, a menudo, semejante, por su función poética, a la cita [59].

Distinto carácter tienen los casos en que un léxico heterogéneo y accidental, y palabras de claro color lexicográfico se insertan en un lenguaje que, en cambio, carece de ese color: la palabra contrasta

---

[58] V. V. Ivanov (1895-1963) miembro en los años 20 del grupo de los «Hermanos de Serapión»; luego en sus novelas y sus cuentos se centra en episodios de la guerra civil en Siberia. [N. T.]

[59] *Cita.* A veces, en el discurso se insertan palabras ajenas, precisamente en cuanto tales, a fin de que, en la percepción del discurso, se advierta la pertenencia de tales palabras a una persona distinta de la que habla. Estas palabras se llaman citas. En general, las citas no son palabras solas, sino frases enteras; por ejemplo, los versos iniciales de Pushkin en *Ruslan y Ljudmila:*

Dela davno minuvšich dnej,
Predan'ja stariny glubokoj —

[Historias de tiempos idos / Leyendas de los antiguos tiempos], son una cita: una traducción de Ossian. También Blok insertaba en sus versos citas de Polonskij, de Majkov, etc.

Al hablar, recurrimos a las citas, constantemente; citamos, con especial frecuencia, apólogos en verso (por ejemplo, *«A Vas'ka slušaet da est»* [Y Vas'ka escucha y sigue comiendo]), obras dramáticas, etc. Cfr. el procedimiento de la cita en el *Eugenio Oneguin* de Pushkin:

«Poor Yorick! molvil on unylo,
«On na rukach menja deržal».

[*«Poor Yorick!* —dijo, muy triste—./ Me llevó en brazos»], cap. II, estr. XXXVII: cita del *Hamlet* shakespeariano.

I mnitsja, s užasom čital
Nad ich brovjami nadpis' ada:
Ostav' nadeždu navsegda.

[Y de allí hui aterrado, / Sobre sus rostros leyendo / *Oh, vosotros, dejad toda esperanza,* / Como en el infierno], cap. III, estr. XXII: cita del Dante, *Lasciate ogni speranza.*

I vot obščestvennoe mnen'e!
Pružina česti, naš kumir!
I vot na čëm vertitsja mir!

[¡Eh, ya, la pública opinión! / ¡Nuestro honor, ídolo eterno! / ¡He aquí el eje del mundo!], cap. VI, estr. XI: el primer verso es una cita de *¡Qué desgracia, el talento!,* de Griboedov.

I vot: «svobodnaja stichija», —
Skazal by naš poet rodnoj, —
Šumiš' ty, kak vo dni bylye,
«I katiš' volny golubye
I bleščeš' gordoju krasoj!...»

[Y he aquí: libre elemento», — / diría nuestro amado poeta, — / Rumoreas como en los pasados tiempos, / «Y haces rodar las ondas azules / Y resplandeces con belleza altiva...»] Tjutčev, cita de Pushkin.

Cfr. las numerosas y amplias citas en las novelas de Pilniak.

En el uso de las citas, hay que distinguir dos casos: 1) uso de palabras de otro, con el mismo significado exacto con que las ha empleado el autor. Esas citas son típicas de las obras científicas. 2) El otro uso, muy frecuente en poesía, es el de la cita paródica, cuando las palabras ajenas se utilizan en un sentido nuevo e inesperado. El efecto estético de la cita consiste en el hecho de que ésta remita a la representación de la obra citada, y así se obtiene el acercamiento de dos series verbales: la que cita y la citada. Lo mismo ocurre con la elección lexicográfica, cuando el lenguaje del autor contrasta con la lengua, por así decirlo, «citada», de la cual se toman los préstamos.

con el fondo lexicográfico. Es el caso, por ejemplo, de los barbarismos (a excepción del estilo macarrónico, que es una estilización paródica), de los prosaísmos aislados en composiciones poéticas, etc.

En la estilización, las distintas palabras no hacen más que confirmar la impresión general; a través del contraste creado por el léxico heterogéneo, tales palabras concentran en sí mismas la atención, adquiriendo un gran peso semántico.

2. Cambio del significado de la palabra (Semántica poética. Tropos)

La palabra asume un significado preciso en la frase. En buena parte de las frases, las palabras se hallan tan sólidamente relacionadas entre sí, y hasta tal punto se determinan recíprocamente, que se pueden eliminar ciertas palabras, sin que la frase pierda sentido. En ese caso, en lugar de la palabra eliminada, se puede incluir otra cualquiera, cuyo significado estará determinado por el contexto. El hecho de que el significado esté, a menudo, determinado precisamente por el contexto, y no por la palabra misma, se demuestra por la presencia en la lengua hablada de palabras sin significado, o, más exactamente, de significado universal. Así, por ejemplo, la palabra *štuka* puede sustituir a cualquier sustantivo, y *takoj* a cualquier adjetivo. En francés, a la palabra *štuka* corresponde la palabra *un chose* (de género masculino, a diferencia de *une chose,* que tiene un significado bien preciso; *chose* se utiliza también como adjetivo), de la que se deriva el verbo *choser,* también de significado universal, muy usado en la conversación. Estas palabras se utilizan cuando el hablante no acierta a elegir la palabra justa, y su significado está determinado por el contexto. La función semántica de esas palabras es análoga a la de los pronombres, con la diferencia de que el pronombre se emplea en lugar de una palabra ya dicha, y es precisamente ésta la que determina su significado, mientras las palabras neutras derivan su significado solamente del contexto. Sin ellas, la frase se disgregaría, pues para la integridad sintáctica y para la cohesión faltarían algunos componentes de la frase. Las palabras neutras llenan un puesto vacío, dando así a la frase un aspecto completo y cerrado. El contexto les confiere significado. De igual modo, se puede, en general, hacer que la palabra signifique también lo que ella no abarca en su significado potencial: en otros términos, cambiar el significado fundamental de la palabra. Los procedimientos que sirven para cambiar el significado fundamental de la palabra se llaman *tropos.* Cuando nos encontramos ante un tropo, debemos distinguir el significado *propio* de la palabra (su significado comúnmente usa-

do), y el *traslaticio,* determinado por el significado general del contexto. Por ejemplo, podemos llamar «estrellas» a los ojos. En ese caso, en nuestro contexto, el significado traslaticio de la palabra «estrellas» será el concepto «ojos».

En los tropos, se anula el significado fundamental de la palabra; en general, gracias a esa anulación del significado propio comienzan a percibirse indicios secundarios. Por ejemplo, si llamamos «estrellas» a los ojos, percibimos en la palabra «estrellas» el indicio del brillo, del esplendor (indicio que incluso puede no ser evidente si la palabra se emplea en su sentido propio, como, por ejemplo, «estrellas eclipsadas», «estrellas extinguidas», o, en un contexto astronómico, «estrellas de la constelación de la Lira»). Se determina, además, un color emotivo de la palabra: como el concepto de «estrella» se integra en el ámbito de los conceptos convencionalmente considerados «altos», al dar este nombre a los ojos, introducimos una emoción de arrobamiento y de admiración. Los tropos tienen la propiedad de suscitar una actitud emotiva respecto al tema, de inspirar determinados sentimientos, es decir, tienen un significado de valoración emotiva.

Entre los tropos, se distinguen dos casos fundamentales: la metáfora y la metonimia.

Metáfora. En este caso, el objeto o el hecho indicados por el significado propio, fundamental, no tienen relación alguna con el significado traslaticio, mientras los indicios secundarios en alguna de sus partes pueden ser transferidos a lo expresado por el tropo. En otros términos, el objeto designado por el significado propio de la palabra tiene una *semejanza* indirecta con el objeto del significado traslaticio. Desde el momento en que involuntariamente nos preguntamos cómo precisamente esa palabra designa ese concepto, nos remontamos con cierta rapidez a los indicios secundarios que sirven de enlace entre el significado propio y el traslaticio. Cuando más numerosos son tales indicios, y cuanto más naturalmente nacen en nuestra representación, tanto más expresivo y eficaz es el tropo, y más fuerte su intensidad emotiva, más profundamente «impresiona la imaginación».

Este tipo de tropo se llama *metáfora.* Ejemplos de metáforas:

Pčela iz *kel'i* voskovoj
Letit za *dan'ju* polevoj [60].

[60] [La abeja desde su cérea *celda* / Vuela en busca del *tributo* de los campos.]

La «celda» designa la colmena; el «tributo», el néctar de las flores. El mecanismo psicológico del acercamiento de estos conceptos es claro y no tiene necesidad de explicaciones. Es importante el aspecto negativo: la ausencia de relaciones directas entre el concepto de celda y el de colmena, de una parte, y entre el tributo y el néctar de las flores, de otra. Pero, en la representación de la celda, se desarrollan también indicios secundarios (la estrechez, la vida del anacoreta), análogos a los que acompañan la representación de la colmena; también el «tributo» remite a los indicios de la recolección, etc., presentes en el proceso de recolección del néctar por parte de la abeja.

La metáfora puede expresarse en el verbo:

> *Gorit* vostok zarëju novoj...
> Vojna *paslas'* na vesch lugach...
> *Vkušat'* son... etc. [61].

Especialmente frecuentes son las metáforas adjetivales: «*žemčužnye* glaza» [ojos *de perla*], «*sedoj* pen» [tronco *canoso*], «*zolotoj* luč'» [rayo *de oro*], «*svincovaja* mysl» [pensamiento *de plomo*].

Las metáforas se caracterizan por los siguientes casos particulares de acercamiento del significado propio y del traslaticio:

1. Objetos y fenómenos naturales se designan con palabras que expresan fenómenos vivos, por ejemplo:

> Sojdut gluchie večera...
> *Zmej* rasklubitsja nad domani... (A. Blok) [62]
>
> Zemlja *kričala* pri obvale... (N. Tinochov) [63].
>
> *Gljaditsja* tusklyj den' *v okno*... [64]

Cfr. la descripción del invierno:

> O, *starost'* mogučaja kruglogo goda,
> Tebja ja privetstvuju vnov'... (I. Konevskoj) [65]

---

[61] [*Arde* el oriente de la reciente autora... /La guerra *se ha apacentado* en todos los prados... / *Gustar* el sueño...]

[62] [Caerán noches sordas... / Una *serpiente* subirá en volutas sobre las casas...]. A. A. Blok (1880-1921), poeta simbolista ruso, publicó antes de la Revolución poemarios y dramas. En 1918 apareció su célebre poema *Dvenadcat'* [*Los doce*]. [N. T.]

[63] [La tierra *gritaba* al derrumbarse...]

[64] [*Se contempla* el pálido dia *a la ventana*...]

[65] [Oh, *vejez* vigorosa del año terminado, / De nuevo yo te saludo...] N. Konevskoj, seud. de I.I. Oreus (1877-1901), poeta y crítico, traductor de los poetas decadentes franceses, influyó en la generación siguiente de los simbolistas rusos. [N. T.]

Cfr. la metáfora inversa:

Zlatnye dni moej vesny. (Milonov) [66]

ese acercamiento de los hechos naturales a las acciones vivas del hombre se llama antropomorfismo.

2. Lo abstracto es sustituido por lo concreto; fenómenos de orden moral y psíquico, por otros, de orden físico:

I vekov *struevyj vodopad,*
Večno grustnoj spadaja volnoj,
Nezamoet k bylomu vozvrat,
Navsegda zaskvoziv starinoj. (A. Belyj) [67].

Est' čelovek: emu *svežo* —
On *perestroen snizu vverch!* (N. Tichonov) [68]

El efecto producido por la metáfora se designa, frecuentemente, con el término «figurado»: la expresión metafórica es *figurada.* Pero el propio término, «figura», es, en este caso, una metáfora. En realidad, la metáfora también puede no despertar representación sensorial alguna. Las palabras «celda» y «tributo» no remiten a imagen alguna en el sentido literal de la palabra. Si algunas metáforas, sobre todo adjetivales (los ojos de perla, el tronco canoso, el rayo de oro), pueden incluso suscitar una representación visual (puesto que el rayo, a veces, aparece como un hilo de oro, etc.), no se trata, en absoluto, de un fenómeno necesario, y, por ejemplo, los «pensamientos de plomo» no pueden suscitar ninguna imagen. Está claro que, para hacer posible una representación «figurada», es necesario que las palabras sean, por sí solas, susceptibles de despertar representaciones sensoriales, cosa que no siempre ocurre con la metáfora.

Es preciso observar, además, que la palabra metafórica se encuentra siempre en un contexto, cuyo significado contrasta con la formación de una clara representación en el interior del significado primario de la palabra. En su lugar, se crea la sensación de una cierta *posibilidad de significado;* esa posibilidad es percibida emotivamente porque no se le puede atribuir un significado hasta el fondo. La «imagen» podría nacer solamente aislando la palabra del contexto,

---

[66] [Aureos días de mi *primavera.*] M. V. Milonov (1792-1821), autor de sátiras y elegías. [N. T.]

[67] [Y de los siglos la *fluente cascada,* / Precipitándose eternamente como una triste oleada, / No anulará el retorno al pasado, / Haciendo siempre centellear el pasado.] A. Belyj, seud. de B. N. Bugaev (1880-1934), poeta y novelista simbolista, publicó obras fundamentales sobre el verso ruso. [N. T.]

[68] [Es un hombre: es *nuevo* — / Ha sido *reconstruido de arriba a abajo!*]

concentrando deliberadamente la atención en la palabra, e ignorando, al propio tiempo, el contexto. Sin embargo, examinando de ese modo la palabra, podría nacer cualquier asociación psicológica, totalmente subjetiva y arbitraria, no justificada ni sugerida por el contexto. Pero la metáfora tiene un significado totalmente objetivo, necesario. Las asociaciones subjetivas que nacen al concentrar la atención sobre el significado potencial de la palabra metafórica, conducen a lo que se llama «realización de la metáfora», es decir, al intento de interpretar y de conciliar el significado originario de la palabra con el traslaticio. Esa realización de la metáfora lleva, en general, a percibir el absurdo carácter contradictorio de la palabra, suscitando un efecto cómico. La comicidad de la realización de la metáfora se utiliza en un filme, en el que, a medida que el héroe describe en términos metafóricos la belleza de la protagonista (los ojos son estrellas, los dientes perlas, el cuello de cisne), en la pantalla aparece el retrato de la heroína, con un largo cuello de cisne, con lentejuelas en el lugar de los ojos, y un broche de perlas en vez de boca.

En cuanto al significado psicológico de la metáfora, es de señalar que el uso metafórico de la palabra, al destruir su contenido lógico, suscita asociaciones de tipo emotivo, orientadas en una determinada dirección (aunque, en algunos casos, aparezcan oscuras e imprecisas). En lugar de percibir la palabra con el pensamiento, la percibimos con el sentimiento. Es significativo, a este respecto, el hecho de que las palabras de carácter emotivo del lenguaje práctico tienen, en general, un origen metafórico, por ejemplo: «*deduška*», «*golubčik*», «*skotina*», «*podlec*» (originalmente, persona de clase inferior, etc.)[69].

La expresividad de la metáfora se debe, no sólo al carácter de la «imagen» embrionaria que en ella se contiene, sino, en gran medida, al color lexicográfico de la palabra metafórica, es decir, a la percepción del ámbito lexicográfico del que la palabra se deriva.

La metáfora no es específicamente característica sólo del lenguaje poético, y se emplea también en el lenguaje práctico, hablado. A través de la repetición, a la palabra se adhiere el significado secundario (traslaticio), y, de este modo, la palabra adquiere un nuevo significado fundamental. La lengua está llena de tales palabras, de significado de origen metafórico (y que, a veces, han perdido su significado originario): por ejemplo, «*tronut' dušu*» [*mover el ánimo*] (de ahí *trogatel'nyj*» [conmovedor], «*živoe slovo*» [palabra viva], etc.

Una clase especial de estas palabras metafóricas, introducidas en

---

[69] *Deduška* [abuelo], en su origen, diminutivo de *ded* [abuelo, antepasado]; *golubčik* [querido], diminut. de *golub'* [paloma], *skotina*, «ganado», pero también «bestia (de persona)», *podlec*, «bellaco». [N. T.]

la lengua, es la constituida por aquéllas cuyo significado secundario se deriva de la necesidad de designar un nuevo objeto. En tales casos, el significado de palabras viejas *se extiende,* en general, a los nuevos conceptos. Por ejemplo, cuando apareció el papel, la palabra *list,* que indicaba solamente las hojas del árbol, vegetales, se extendió también a las hojas de papel. Con la invención de las armas de fuego, la palabra *streljat'* [disparar] comenzó a designar no sólo ya el lanzamiento de flechas con el arco. Cuando aparecieron los muebles, sus partes comenzaron a tomar nombres como «pata» (de mesa, de silla), «dorso» (cfr. *ručka* [manija, lit. «manecilla»], *nosik* [pico, lit. «boquilla»] de la tetera, etc.

Este fenómeno de extensión del significado se llama *catacresis*[70], y está por naturaleza más próximo a la metonimia.

Las metáforas lingüísticas (es decir, las palabras cuyo significado es de origen metafórico) no son metáforas en el sentido estilístico, puesto que el significado derivado es percibido como primario. La metáfora estilística debe ser nueva e inesperada.

Pero las metáforas se repiten con frecuencia. En la poesía, hay metáforas tradicionales, como las que desde la infancia aprendemos de memoria de los clásicos, y que se reproducen con la clara conciencia de que han sido ya empleadas, hace mucho tiempo, en ese particular significado traslaticio. Lo son, por ejemplo, las metáforas ya citadas: los ojos son estrellas, los dientes perlas. Estas metáforas tradicionales están ya a mitad del camino que las convertirá en metáforas lingüísticas, y, si se usan con mayor frecuencia, adquieren, realmente, un segundo significado. Por ejemplo, «llama» empieza a significar «amor». Pero es sólo en el léxico poético donde estas metáforas tradicionales adoptan otro significado: si se emplean en la conversación, se crea inmediatamente la impresión de un lenguaje afectado, «poético» (a menudo, con matices irónicos, paródicos).

Las metáforas «*gastadas*» pueden *renovarse.* Para ello, se recurre a los siguientes procedimientos: la palabra gastada puede sustituirse con un sinónimo. Por ejemplo, si en lugar de la palabra «llama» (en el sentido de «amor») se dice «hoguera», la metáfora de la que se ha abusado se renueva, en parte (cfr. la renovación de un proverbio en Dostoyevski: «éstas no son más que las flores, ¡los *verdaderos frutos* vendrán después!»). Otro modo consiste en desarrollar la metáfora, completándola con un epíteto, o con otras palabras que están en

---

[70] Ca'acresis significa «extensión», pero también «abuso». A veces, el término se emplea en el sentido de una forma exagerada, monstruosa, del tropo: por ej., una metáfora, contradictoria en el plano lógico, o torpe; por ej.: «El *ala* derecha de la fracción se subdivide en varios ramales». Dostoyevski, para caracterizar el estilo patético de un personaje un poco bebido, le atribuye la frase: «Esto lo ve solamente *el dedo* del Altísimo».

relación con su significado propio. Por ejemplo, la palabra gastada *«golubčik»* [querido, lit. «pichoncito»] se completa con el epíteto *«sizokrylyj»* [de las alas grises].

En el análisis de las metáforas, es preciso tener siempre en cuenta su relativa novedad o tradicionalidad.

Entre los distintos casos de uso de la metáfora, es oportuno señalar los atributos metafóricos (en general, adjetivos).

*__*__*

Epítetos. Si se interpreta rigurosamente la palabra en su significado fundamental, se comprende que indica un fenómeno entre otros a él semejantes. Liberando la palabra de todas las asociaciones ligadas a su naturaleza lexicográfica, lingüística (es decir, liberándola de su color lexicográfico y emotivo, de los indicios accidentales), puede utilizarse como una rigurosa denominación convencional de un hecho objetivo, preciso, y nuestra relación con la palabra estará determinada por la relación con el hecho objetivo por ella designado. Así interpretada, la palabra se llama *término.* Por ejemplo, la palabra «triángulo» en su significado matemático designa una determinada figura geométrica, compuesta por la intersección de tres líneas rectas (pero la misma palabra, en otro sentido, como término musical, designa un instrumento perteneciente al grupo de los instrumentos de percusión). El conjunto de todos los fenómenos designados por un término, en uno de sus significados, se llama *extensión* [*ob''em*] del término; el conjunto de los rasgos *comunes a todos los fenómenos* que forman parte de su extensión se llama *contenido* del término (o del correspondiente concepto, expresado por el término). Por ejemplo, la extensión del término (o del concepto) «casa» es el conjunto de todos los edificios a los que puede aplicarse la palabra «casa». El contenido del concepto estará constituido por los rasgos que distinguen estos edificios de otros objetos (de estos rasgos forma parte también el de su origen: una casa ha sido construida, y, por lo tanto, una caverna no es una casa; y también el rasgo del destino: la casa sirve para albergar a unas personas, etc.). Pero, si concentramos nuestra atención, no sobre todas las casas, sino sobre un determinado grupo de casas, distinto de todas por una determinada característica o por un grupo de características, de las cuales carecen las otras casas, creamos un concepto nuevo de *menor extensión* (no todas las casas, sino sólo algunas) y de *mayor contenido* (todos los rasgos característicos de la «casa», y también el solamente propio del grupo por nosotros elegido). A veces, el nuevo concepto puede ser expresado por una sola palabra-término: por ejemplo, villa, *izba,*

dacha, palacio, palacete, residencia, etc. Pero puede ocurrir también que al nuevo concepto no corresponda un término único. En este caso, recurrimos a términos compuestos, agregando al término común un atributo, en el que se halla comprendido el rasgo distintivo de aquel grupo de fenómenos respecto a la extensión general de los fenómenos designados por el término. Así, por ejemplo, creamos términos como «*derevjannyj dom*» [casa de madera], «*trëchetažnyj dom*» [casa de tres plantas], «*kazënnyj dom*» [edificio público], etc. El atributo gramatical, que restringe la extensión del término, se llama *atributo lógico*. Tiene la función de distinguir el fenómeno que designa, del grupo de los fenómenos semejantes, y de indicar los rasgos por los cuales se distingue.

El atributo lógico es sustancialmente distinto del poético, el cual no tiene la función de distinguir un fenómeno respecto a los semejantes ni introduce un rasgo nuevo, que no esté ya comprendido en la palabra a la que el atributo se refiere. El atributo poético refuerza una característica que ya se encuentra en la palabra a que se refiere, y tiene la finalidad de llamar la atención sobre esa característica, o expresa la actitud emotiva del hablante hacia el objeto. Por ejemplo, si decimos «ancha estepa», «mar azul», no pretendemos distinguir la «estepa ancha» de alguna otra estepa (es decir, no pensamos en una estepa estrecha), ni contraponemos el «mar azul» a un mar de distinto color, sino que, simplemente, subrayamos esas características, por la importancia que tienen en ese grupo particular de palabras. En la mayor parte de los casos, cuando hablamos de fenómenos individuales, los atributos son de naturaleza poética, no lógica. El atributo poético se llama *epíteto*.

Como el atributo gramatical, el epíteto referido a un sustantivo se expresa, en general, mediante un adjetivo (bosques desiertos, fresca oscuridad), y el referido a un verbo y a un adjetivo es un adverbio (amar apasionadamente — amor apasionado), pero también puede expresarse de otro modo: por ejemplo: «sonido *del paraíso*», «exhalar *frescura*». Por epíteto en sentido estricto, se entiende sólo un atributo referido a un sustantivo.

Será conveniente señalar que el mismo atributo gramatical puede ser, pero también no ser, un epíteto. Por ejemplo, en «rosa roja», si con la palabra «roja» definimos una cualidad particular de las rosas, distinta de la rosa de té, de la rosa blanca, etc.; se dice que el atributo es lógico. Pero, si pensamos sólo en las rosas rojas, que son las más comunes, el atributo en «rosa roja» desplaza el interés hacia las propiedades indicadas por la palabra «rosa», y es, por lo tanto, un epíteto.

El atributo lógico, juntamente con el término al que se refiere, forma un solo término lógico, y por eso tiene con el determinado una

relación mucho más estrecha que el epíteto, que está dotado de significado autónomo y se pronuncia con mayor autonomía, pues adquiere un acento lógico, aunque débil. El relieve dado al epíteto en la pronunciación es tanto más fuerte, cuanto más inesperado es. Los epítetos *fijos*, es decir, habituales y tradicionales (cielo azul, largo camino, ancha llanura, sol rojo), alcanzan un relieve escasísimo.

En algunos estilos poéticos, el epíteto fue sumamente cuidado, y casi todos los sustantivos iban acompañados de un epíteto. Por ejemplo:

Už utra *svežee* dychan'e
V okno prochladoj veet mne.
Na ozarënnoe sozdan'e
Smotrju v *volšebnoj* tišine;
Na glavach *smoljanogo* bora,
Vdali ležaščego vencom,
Vostok *purpurovyin* kovrom,
Zažgla *stydlivaja* Avrora,
I s bleskom *alym* na vodach,
Meždu rjadami *čërnych* elej
Zaliv počiet v beregach. (A. Majkov, 1838) [71]

Estos epítetos obligados se llaman «ornamentales». En los estilos que dejan amplio espacio al epíteto ornamental, se trata por lo general de atributos tradicionales y de escaso significado. Por eso, los epítetos ornamentales están constituidos, a menudo, por palabras neutras, de aplicación universal. Por ejemplo, en la poesía de los años 20 del siglo XIX, toda «muchacha» era, desde luego, «joven», «tierna» o «graciosa», y toda «oscuridad», «misteriosa». En la poesía descriptiva francesa del siglo XVIII, todo detalle del paisaje era «riente» (en las traducciones rusas, «*veselyj*» [*alegre*]): «*riant bocage*», etc. La necesidad de epítetos neutros para hacer más completa y armoniosa la frase, para hacer resaltar un sustantivo, se presenta a menudo también en la lengua hablada, donde se usan como epítetos las palabras «*takoj*» [tal, semejante] , «*kakoj-to*» [alguno], etc. Cfr.: «*V etot raz ja byla v* kakom-to *smuščenii* [esta vez sentí *una cierta* turbación] (Dostoyevski, *Netočka Nezvanova*, primera redacción de 1849. En la segunda redacción, leemos «*ja byla v strašnom smuščenii* [sentí una terrible turbación]. De esta corrección resulta evidente que

[71] [Ya de la autora el *fresco* aliento / Sopla sobre mí la frescura a través de la ventana. / A la creación llena de luz / Miro en el silencio *bienhadado;* / Sobre las cumbres del bosquecillo *oscuro como la pez,* / Que a lo lejos se extiende como una guirnalda, / El oriente con una alfombra *purpúrea* / Ha encendido la *púdica* Aurora, / Y con un centelleo *escarlata* sobre las aguas, / Entre hileras de *negros* abetos, / La ensenada descansa entre las orillas.] A. N. Majkov (1821-1897), poeta lírico, adscrito a la tradición pushkiniana, que enriqueció con motivos de la lírica clásica griega y latina. [N. T.]

la palabra «*kakoj-to*» no significaba, en absoluto, «indeterminado», «oscuro», como podría suponerse, sino que sustituía a un epíteto todavía no hallado, y necesario para la forma completa de la frase, como claramente se ve, si se deja la frase sin epíteto).

En la poesía antigua (por ejemplo, en la épica homérica), se encuentran frecuentemente epítetos «fijos», es decir, epítetos ligados ya para siempre a determinadas palabras o a determinados nombres, como: «Apolo del arco de plata», «apacible Aquiles», «diosa de los ojos claros», «Hera, la del trono de oro», etc.

En el uso poético, el epíteto es frecuentemente metafórico: por ejemplo, la asociación «*svincovye mysli*» [pensamiento de plomo].

El epíteto metafórico se distingue de la metáfora normal porque contiene elementos de *comparación*. Por ejemplo, se puede sustituir, en ciertos contextos, la palabra «dientes» con «perlas». Se obtiene así una auténtica metáfora, cuyo efecto se debe al hecho de que la palabra «dientes» no se usa. Pero puede decirse «dientes de perla». En este caso, el epíteto «de perla» tiene la misma función que la palabra «perla» en el primer caso, con la diferencia, sin embargo, de que, en el primer caso, la palabra «dientes» está expresada, y, por lo tanto, se facilita la comprensión de la frase. «Dientes de perla» o «dientes-perlas» contiene la comparación de la palabra que designa directamente el objetivo, con otra palabra que la expresa metafóricamente [72].

Desde este punto de vista, la eficacia de la metáfora queda por un lado debilitada, pero por otro se obtiene un especial efecto, se elige, a veces, un epíteto en oposición o en contradicción con el sustantivo: por ejemplo, «dolor dulce», «luz tenebrosa», «silencio sonoro», etc. Tales epítetos contradictorios (en sentido propio) se llaman *oximorones*.

El epíteto metafórico es el primer paso hacia el símil metafórico. En lugar de «dientes de perla», se puede decir «dientes como perlas». En este caso falta todavía la semejanza psicológica, pero la forma verbal es muy similar. Si decimos que «los dientes, por su color y por su esplendor, son semejantes a perlas», tenemos ya un símil completo.

La metáfora se distingue sustancialmente del símil, porque la palabra aparece en ella solamente en sentido traslaticio, y, por consiguiente, el significado propio se percibe en ella de un modo muy in-

---

[72] Tales acercamientos asumen una forma característica cuando la metáfora usa como atributo la palabra que, en su significado originario, designa el mismo concepto del sustantivo (en sentido traslaticio); por ejemplo, «*zmeja serdečnych ugryzenij*» [la serpiente de los remordimientos del corazón]. Aquí, las palabras «*serdečnych ugryzenij*» [remordimientos del corazón] precisan el significado metafórico de la palabra «*zmej*» [serpiente]. Cfr. «*žemčug zubov*» [Las perlas de los dientes], «*jantar' i jachont vinograda*» [el ámbar y el rubí de la uva]. (Pushkin).

cierto. En el símil, las palabras se usan con su verdadero significado, y la atención se dirige hacia la comparación de dos conceptos completamente distintos. El símil puede explicarse hasta el fondo, y por ello se expresa mediante una proposición completa, que expresa una fase muy precisa del pensamiento; la metáfora, en cambio, es un elemento expresivo, y no se desarrolla en un pensamiento autónomo.

Alegoría. La metáfora debe ser nueva e inesperada. Con el uso, «palidece»: es decir, en la palabra se desarrolla un nuevo significado fundamental, que corresponde al significado «traslaticio» inicial. La palabra «encantador» expresa, sencillamente, la alta calidad de algo, sin remitir a «encantamientos» ni magias.

Hay que distinguir de las metáforas «palidecidas» las que se derivan de una conexión convencional entre fenómenos, que no se manifiestan sólo en el uso de las palabras. Por ejemplo, el corazón significa amor en una serie de representaciones convencionales (la fe es la cruz, la esperanza es el áncora), que pueden expresarse en la pintura, en la escultura, etc. Son célebres las alegorías de origen mitológico (Eros es el amor, Temis es la justicia, etc.). Son claramente alegorías los objetos o hechos convencionales utilizados para expresar conceptos diversos.

La alegoría es, en general, convencional, es decir, presupone una relación ya previamente conocida entre los dos fenómenos comparados, mientras la metáfora puede ser totalmente nueva e inesperada.

En la alegoría, las palabras mantienen su significado originario, y sólo el fenómeno que ellas designan designa, a su vez, el objetivo hacia el que en última instancia se orienta el pensamiento del hablante. En los apólogos alegóricos, por ejemplo, en un tema convencional «se sobrentiende» algo más.

Al sistema alegórico de enunciación, casi siempre amplio y desarrollado, se aproxima también la *metáfora* extendida o *desarrollada.* Aquí, las palabras se asocian según su significado propio, gracias al cual se crea un contexto que tiene un sentido también en su significado propio; sólo algunas palabras, introducidas en el contexto, y el significado general del discurso correspondiente, demuestran que nos hallamos ante un discurso de significado traslaticio. Como el contexto confirma la interpretación de las palabras en su significado fundamental, en la conciencia coexisten dos series paralelas de conceptos y representaciones (basados, respectivamente, en el significado propio y en el traslaticio de las palabras), entre los cuales se establece una determinada relación. He aquí un ejemplo de desarrollo de la metáfora:

Mogila ljubvi
V grudi u jonoši est' gibel'nyj vulkan.

On pyšet. Mir ljubvi pod plamenem postroen.
Potom — prošli goda: Vezuvij uspokoen
I v peple pogreben serdečnyj Gerkulan;
Pod grudoj lavy spjat mečty, ljubov' i revnost';
Kipevšij žizn'ju mir teper' — sedaja drevnost'.—
I pamjat', nakonec, kak chladnyj rudokop,
Vryvajas' v glubinu, sred' tech razvalin brodit,
Mogilu ševelit, oktapyvaet grob
I mumiju ljubvi netlennuju nachodit;
U Mértvoj na čele ottenki grëz ležat,
Est' prelesti eščë v čertach ocepenelych,
V očach ugasnuvšich blestjat
Ostatki slëz okamenelych.
Iz dvuch venkov, ej brošennych v udel,
Odin davno isčez, drugoj vsë svež kak novyj:
Venok iz roz davno istlel,
I liš' odin venok ternovyj
Na večnych jazvach ucelel. (V. Benediktov)[73].

Esta poesía está construida sobre metáforas. Las palabras «*v grudi*» [en el pecho], «*mir ljubvi*» [el mundo del amor], «*mečty, ljubov' i revnost'*» [sueños, amor y celos] nos explican el verdadero significado (secundario) de las palabras metafóricas. Pero las palabras se asocian sobre la base del significado originario, y, por consiguiente, se obtiene el «cuadro» de la lava ya enfriada, en la que el minero realiza sus excavaciones. En la segunda parte de la poesía, tenemos ya la clara alegoría de la «corona de espinas», derivada de los temas evangélicos. Por eso, no se trata de una metáfora simple (que consiste en llamar a los objetos con una palabra no habitual), sino de una representación alegórica del amor bajo forma de volcán.

Cfr. la alegoría (metáfora desarrollada) en Maiakovski:

Nebyvalej ne bylo u istorii v annale
fakta:
včera,
skvoz' inej,
zvenja v internacionale,

---

[73] [*La tumba del amor*. Arde en el pecho del joven un funesto volcán. / Se abrasa. El mundo del amor está construido bajo la llama. / Después pasaron los años: el Vesubio se ha aplacado / Y bajo las cenizas está sepultada la Herculano del corazón; / Bajo un cúmulo de lava, duermen sueños, amor y celos; / El mundo, que rebullía de vida, es ahora un viejo vencido. / Y la memoria, en fin, como un frío minero, / Excavando en el fondo, yerra entre aquellas ruinas, / Remueve la tumba, saca a la luz el féretro. / Y encuentra la momia petrificada del amor; / En la frente del muerto están impresas las huellas de los sueños, / En los rasgos petrificados hay todavía alguna gracia, / En los ojos apagados brillan / Restos de lágrimas petrificadas. / De las dos coronas que se le asignaron, / Una ha desaparecido, tiempo ha, y la otra está siempre fresca, como nueva: / La corona de rosas, tiempo ha que se redujo a polvo, / Y sólo la corona de espinas / Se ha conservado sobre las eternas llagas.]

Smol'nyj rinulsja
k rabočim v Berline.
I vdrug
    uvideli
    dejateli syska —
vse eti zavsegdatai barov i oper —
trietažnyj
    prizrak
    so storony Rossijskoj:
Podnjalsja.
    Šgaet po Evrope.
Obedajuščie ne uspeli končit' obed —
v mesto eto
grochnulsja,
    i nad Alleej Pobed —
znamja
    «Vlast' soveta».
Naprasno puchlye ruki vzmoleny, —
ne ostanovit' v ego neslyšnom kar'ere.
Razdavil
    i dal'še rinulsja Smol'nyj,
respublik i carstv berja ba'ery.
I uže
    iz loska
    trotuarnogo gljanca
Brjusselja,
    natjagivaja nerv,
rosla legenda
    pro «Letučego Gollandca»,
    «Gollandca» revoljucionerov [74].

La alegoría (revolución fantasma) está tomada, en este caso, de las primeras líneas del *Manifiesto del Partido Comunista:* «Un fantasma recorre Europa. Es el fantasma del comunismo».

El desarrollo de la metáfora es un procedimiento normal de desarrollo del tema lírico.

Metonimia. La segunda gran clase de tropos está constituida por la *metonimia*. Esta se distingue de la metáfora porque entre el

---

[74] [En los anales de la historia nunca ha habido / hecho / más inaudito: / ayer, / a través de la helada, / entonando la *Internacional,* / el Smol'nyj / se ha lanzado hacia los obreros de Berlín. / Y, de pronto, / han visto / los policías de paisano, / frecuentadores incansables de teatros y de bares, / un fantasma / de tres plantas / que llegaba de Rusia. / Se ha levantado. / Y recorre Europa. / El que estaba comiendo no pudo acabar: / se desplomó también allí, / y, sobre la Avenida de los triunfos, una bandera: / «Poder de los soviets». / En vano imploraron los brazos rollizos: / no se detiene su paso silencioso. / Los ha pisoteado, / y más allá se ha lanzado el Smol'nyj, / superando barreras de repúblicas y reinos. / Y ya / del relampagueo de las brillantes aceras / de Bruselas, / disparando los nervios, / ha nacido la leyenda / del holandés volante, / el holandés de los revolucionarios.]

significado propio y el traslaticio del tropo existe una dependencia sustancial, es decir, *los objetos o los fenómenos mismos,* designados por los significados propios o traslaticios, se encuentran en relación causal o en alguna otra relación objetiva. Por ejemplo, en la frase «beber *la taza* hasta el fondo», la palabra «taza» designa la bebida que en ella se contiene, y, en esta metonimia, se da el continente en lugar del contenido. Análogo es el caso de la expresión metonímica «he comido tres platos» (por otra parte, aquí «plato» es como una unidad de medida: «tres platos de sopa», como «tres botellas de leche». Si por contexto está claro de qué se habla, en lugar de «he comprado tres botellas de leche», se dice «he comprado tres botellas»). En la frase «vivir de su pluma», la palabra «pluma» está empleada metonímicamente, como instrumento de la profesión que proporciona los medios para vivir (también «vivir» es aquí una metonimia, y significa «tener como principal fuente de ingreso»).

En los versos:

> Vsë moe, skazalo zlato.
> Vsë moe, skazal bulat [75].

«*zlato*» [oro] y «*bulat*» [acero] son metonimias, basadas en el hecho de que se toma el material en lugar del objeto (oro — dinero — riqueza — acero — espada — fuerza militar).

También los nombres geográficos se usan en lugar de los hechos ligados a la localidad; por ejemplo, «Vaticano», en lugar de «poder papal», «*cachemir*», en lugar del tejido de lana que se produce en Kashmir.

Las relaciones entre fenómenos, gracias a las cuales se forman expresiones metafóricas, son extremadamente numerosas, y sería inútil clasificarlas. Citaremos algunos ejemplos más, para ilustrar diversas expresiones metonímicas: «ofrecer *la mano y el corazón*», «entrará arrastrándose un *crimen* sanguinario» (en lugar de «criminal»: lo abstracto en lugar de lo concreto; pero se usa también lo contrario), «leo a *Pushkin*» (el autor en lugar de las obras).

Una clase especial de metonimias es la constituida por la *sinécdoque,* en la que se utilizan relaciones de carácter cuantitativo: se toma una parte en lugar del todo, o viceversa, el singular en lugar del plural, etc. Por ejemplo:

> ...Bespokojnaja *Litva*
> S tolpoju derzkich voevo'
> Na zemlju russkuju idët.

---

[75] [Todo es mío, dice el oro. / Todo es mío, dice el acero.]

Compárese:

Kogda dlja *smertnogo* umolknet šumnyj den'... [76]
Besčislennyj, kak ryba,
Kak ryba vsech bassejnov,
Batrak zanumerovannyj
I nazvannyj soldatom,
On šël, kak val devjatyj,
Brjacaja vdol' Bassejnoj. (N. Tichonov) [77].

La diferencia entre sinécdoque y metonimia es convencional, y no hay entre ellas un límite claro. Por eso, es más fácil considerar la sinécdoque como un caso particular de metonimia, y referir todos los ejemplos citados a la clase de las metonimias.

Entre los fenómenos que tienen una relación con la metonimia, es preciso citar también el uso *irónico* de las palabras, en un sentido opuesto a su significado; por ejemplo, «inteligente» en lugar de «necio»:

Otkuda umnaja bredëš' ty golova? [78]

Este uso de las palabras se llama irónico, sólo en el caso de que el significado sea *rebajado* (en lugar de la palabra que indica reprobación, se utiliza una que expresa alabanzas, pero el objetivo sigue siendo el de reprobar).

O, mnogo, mnogo česti!
I delo čestnoe!... (Pushkin, *Andželo* [*Angel*]. Se habla de una acción innoble) [79].

Pero frecuentemente se observa también lo contrario, es decir, el uso de palabras que expresan reprobación, en sentido afectuoso: «¡Ah, malvado!», etc.

La forma metonímica se emplea, en general, también para los *eufemismos,* que «suavizan» la expresión; su función consiste en expresar, de forma decorosa y discreta, conceptos escabrosos y groseros. Por ejemplo, en muchas empalizadas abandonadas y en las pa-

---

[76] [...La inquieta *Lituania* / Con una muchedumbre de audaces *voevoda* / Marcha contra la tierra rusa]; [Cuando para el *mortal* calla el día rumoroso...]

[77] [Innumerable, como un pez, / Como el pez de todas las cuencas, / Jornalero dotado de un número / Y llamado soldado, soldado, / Andaba él, como la ola más fuerte, / Tintineando a lo largo de la Bassejnaja.]

[78] [¿De dónde has salido, inteligentón?]

[79] [¡Oh, mucho, mucho honor! / Y honorable hecho...]

redes de los callejones sin salida, puede leerse la inscripción: «Está rigurosamente prohibido *detenerse*». La palabra «detenerse», que aquí no se emplea en su significado originario, es un eufemismo.

Las expresiones metonímicas son características del lenguaje hablado. A medida que se repiten, dan origen a nuevos significados de la palabra. El significado corriente de muchas palabras es de origen metonímico: por ejemplo, «*nemec*» [alemán] (en su origen, «*nemoj*» [mudo], es decir, que no sabe hablar en ruso, extranjero, luego solamente alemán); «*gorod*» [ciudad] (en su origen, lugar vallado), etc.

La metáfora y la metonimia constituyen las dos principales clases de tropos. Los distintos autores las emplean de un modo diverso. El estilo de un escritor puede definirse como metafórico o como metonímico, según predomine la metáfora o la metonimia.

Al analizar un texto literario, para distinguir la metáfora de la metonimia, podemos atenernos a la siguiente regla práctica: en general, de la metáfora se puede derivar un símil, es decir, la metáfora se puede integrar con las palabras «como si», «del tipo de», etc., o, sencillamente, se puede poner la palabra que expresa con su significado propio lo que el contexto sugiere, y confrontar con ella la palabra metafórica. La metonimia, en general, no lo permite. Por ejemplo: «el día opaco *parece* asomarse a la ventana», «la abeja sale volando de una *colmena semejante a una celda*»; pero no es posible «leo un libro, semejante a Pushkin».

Perífrasis. En la metáfora y en la metonimia, el elemento común está representado por el intento de evitar la cita del concepto con la palabra que le es propia. Sin embargo, el mismo efecto puede obtenerse sin cambiar el significado de las palabras empleadas. Un modo característico para evitar el uso de la palabra común es el de emplear, en lugar de una palabra, una sucesión de palabras que la describan. Por ejemplo, en lugar de «Lev Tolstoi», se puede decir «el autor de *Guerra y paz*»; en lugar de «Napoleón», «el vencedor de Austerlitz»; en lugar de «Carlos Marx», «el fundador del socialismo científico». Estas fórmulas descriptivas, que sustituyen a la palabra o al nombre habituales, se llaman *perífrasis*. Pueden contener palabras de significado tanto propio como traslaticio; en el lenguaje poético, son frecuentes perífrasis de tipo metafórico o metonímico, como, por ejemplo, en lugar de «luna», la «lámpara celeste»; en lugar de «juventud», la «primavera de nuestra vida»; en lugar de «mariposa», la «florecilla que revolotea», etc.

El estilo perifrásico es típico de algunas épocas poéticas, por ejemplo del tardo-clasicismo (segunda mitad del siglo XVIII). También el primer simbolismo francés (años 80 y 90 del siglo XIX) se sir-

vió de perífrasis complicadas (que, a veces, constituyen complejos enigmas)[80].

4. La sintaxis poética

Así como la elección apropiada de las palabras puede hacer perceptible la expresión, el mismo resultado puede obtenerse mediante la elección apropiada de las construcciones sintácticas, es decir, de los modos en que las palabras se asocian en unidades cerradas: frases y proposiciones.

Es oportuno examinar los siguientes aspectos de la asociación de las palabras en proposiciones:

1. La coordinación y subordinación recíproca de las palabras, o también de una proposición a otra (subordinación de la proposición dependiente de la principal).
2. El orden en que se suceden las palabras.
3. El significado usual de la construcción sintáctica.
4. La forma asumida por las proposiciones en la pronunciación o entonación.
5. El significado psicológico de la construcción.

Examinemos por orden estos aspectos.

1. Los miembros principales de la proposición son el predicado (generalmente, un verbo), y el sujeto (un sustantivo), que concuerdan entre sí; cada una de estas palabras puede concordar o regir partes secundarias o subordinadas de la proposición, que a su vez pueden regir subordinadas de segundo grado, y así sucesivamente. Las relaciones existentes entre las palabras se manifiestan en la concordancia en número, caso, tiempo, persona, de las partes variables de la oración. Si se consideran todas estas relaciones, la proposición se presenta como una serie de secuencias, ligadas entre sí y agrupadas en

---

[80] Un tipo especial de tropo es el caso en que la misma palabra figura en la proposición en dos acepciones diversas, concordando en una de tales acepciones con una parte de la frase, y con la otra parte en la segunda acepción. Por ejemplo: «*Polovoj etot* nosil *pod myškoj salfetku i množestvo ugrej na ščkach* [este camarero *llevaba* la servilleta bajo el brazo, y muchos granos en la cara]. «*Nosit' salfetku*» [llevar la servilleta] y «*nosit' ugri*» [tener granos]: la palabra «nosit» [llevar] aparece aquí en dos acepciones distintas. Cfr. «*šel dožd' i dva studenta*»: [llovía y (caminábamos) dos estudiantes; «*šel dožd'*» llovía, lit.: andaba la lluvia]; «*pit' čaj s sacharom i s udovol'stviem*» [tomar el té con azúcar y con gusto], etc. Al mismo género de tropos pertenecen los *calembours*, es decir, las frases que tienen dos significados distintos, utilizados ambos en el contexto.

torno a los miembros principales de la proposición. Como palabras de estas secuencias pueden figurar también proposiciones enteras (dependientes). Cada una de ellas forma un grupo más o menos unido (miembro ampliado de la proposición), unificado por la proximidad en la proposición, por su autonomía semántica o creado por la pronunciación (segmentación a través de la entonación), etc.

2. Las palabras que concuerdan entre sí se disponen, generalmente, en un orden preciso: por ejemplo, con el sujeto antes del predicado, el atributo antes del sustantivo, el complemento después de la palabra que lo rige, etc. Este orden normal, más o menos libre en la poesía rusa, facilita la comprensión en la relación recíproca entre las palabras que componen la proposición. Su violación crea una entonación especial, que compensa, por así decirlo, el insólito desorden en la distribución de las palabras.

3. Ciertas construcciones sintácticas tienen un significado propio. Por ejemplo, nosotros distinguimos la construcción *interrogativa* o la *exclamativa*, de la construcción normal afirmativo-declarativa. Estas construcciones están en relación con determinados matices del significado del verbo principal.

4. Las palabras así dispuestas, divididas en grupos cerrados, reciben en la pronunciación una forma apropiada. Cada grupo de palabras (y a veces incluso una sola palabra) se pronuncia separado, con un relieve obtenido gracias al *acento lógico,* que se pone sobre la palabra principal del grupo —la más significativa—, y gracias a las *pausas,* que separan las frases (el papel de las pausas está desempeñado también por la lentitud de la dicción, o sea, por el cambio de ritmo de la pronunciación), o también mediante la *subida* y la *bajada* de la voz. Todos estos aspectos de la dicción, considerados en su conjunto, constituyen la *entonación.* Esta tiene en la dicción la misma función que los signos de puntuación tienen en la escritura. En muchos aspectos, la puntuación coincide con la entonación, pero en muchos otros se aparta de ella porque, al distribuir los signos de puntuación, se parte del análisis lógico y sintáctico de la frase, y no del análisis de su ejecución.

La entonación no sólo da forma a un contexto plenamente definido, sino que a veces le añade nuevos significados. Pronunciando la misma frase con entonaciones diversas obtenemos especiales matices de significado. Por ejemplo, poniendo el acento lógico sobre una palabra o sobre otra, podemos obtener cuatro variantes de la misma frase *Ivan včera byl doma* [Ivan ayer estaba en casa]; así, con el acento lógico en *včera [ayer]: «Iván* včera *byl doma»*, subrayamos que nuestras palabras se refieren precisamente a ayer, y no a cualquier otro día.

El mismo resultado puede obtenerse cambiando la estructura ver-

bal. En el lenguaje hablado nos servimos generalmente de entonaciones *no gramaticales* que dan al contexto un significado nuevo. En la forma escrita, en la que es difícil representar tales entonaciones, se recurre por lo general a construcciones en las que el orden y el significado de las palabras determinan claramente la entonación; por otra parte, este «subrayado» de la entonación se representa a veces con medios gráficos especiales: la *cursiva*, el espaciado, etc.

Las construcciones interrogativas y exclamativas tienen especiales formas de entonación. Por medio de la entonación se expresa el contenido emotivo de la frase; un género particular de entonación emotiva es la dicción elevada, acentuada, que se llama *énfasis*. La entonación enfática es característica del lenguaje oratorio; de aquí, se extiende también a ciertos géneros de obras líricas que imitan el discurso oratorio (odas, etc.).

Todas estas características del discurso unido se hallan estrechamente ligadas entre sí. Un cambio en su relación suele determinar también variaciones en el orden de las palabras y cambia el significado de las construcciones, y, en consecuencia, también la entonación.

5. Es de señalar que los miembros sintácticos de la proposición no sólo tienen formas gramaticales precisas (el predicado es un verbo conjugado, el sujeto es un sustantivo en nominativo), sino que tienen también un significado sintáctico. Por ejemplo, el predicado es lo que expresa la idea fundamental de la frase *(aquello que* se comunica), mientras que el sujeto es el responsable de la acción o del hecho que se comunica (aquello *de lo cual* se habla). Si analizamos la proposición desde el punto de vista del significado de sus miembros, encontramos en ella un predicado y un sujeto psicológicos, que en general coinciden, pero también pueden no coincidir con los gramaticales. Supongamos que queremos decir que la noche ha terminado ya. En ese caso, decimos: «*utro nastalo*» [ha llegado la mañana], poniendo el acento lógico sobre «*nastalo*» [ha llegado]. Aquí, el predicado gramatical coincide con el psicológico *(«nastalo»)*, y también el sujeto *(«utro»* [la mañana]). Pero si intercambiamos los puestos de las palabras, cambiarán tanto el acento lógico como el significado de las palabras: «*nastalo utro*». La palabra central pasa a ser «*utro*», que es el predicado psicológico[81] (cfr. la forma «*ve*čereet» [se hace de noche], y también el neologismo de la época simbolista «*utreet*»

---

[81] Cfr. «*Eto bylo včera*» [Esto ha ocurrido ayer]: aquí, «*včera*» [ayer] es el predicado psicológico. En forma gramaticalmente correcta, esto sólo puede expresarse de un modo más bien torpe: «*eto sobytie — včerašnee*» [este hecho es de ayer *(včerašnee*, adj.: de ayer)]. La imposibilidad de encontrar en el idioma una construcción gramatical correcta se explica precisamente por la diversidad de la proposición psicológica y de la gramatical.

[amanece]. Para formar una frase, es necesaria la presencia del predicado psicológico. Por consiguiente, en determinadas condiciones, una sola palabra puede bastar para constituir una proposición completa: «*¡Ve*čer!» [(es de) noche], «*¡Po*žar!» [(al) fuego].

Es preciso señalar que el problema de la función psicológica no atañe solamente al sujeto y al predicado, sino también a los otros miembros de la proposición. Intentaré aclarar esta afirmación, con un ejemplo: «*Bol'noj Ivan rabotaet, a zdorovyj Pëtr na peči sidit*» [lit.: «el enfermo Iván trabaja, y el sano Pedro está sentado a la estufa»]. Aquí, «*zdorovyj*» [sano] o «*bol'noj* [enfermo], desde el punto de vista psicológico, no son atributos sino complementos: «Iván trabaja, a pesar de estar enfermo», etc. El papel psicológico de estas palabras resulta evidente, si se disponen las palabras de un modo más natural (desde el punto de vista psicológico): «*Ivan rabotaet bol'noj, a Pëtr sidit na peči zdorovyj* [lit.: Iván trabaja enfermo, y Pedro se sienta a la estufa sano].

El orden de las palabras, su disposición en grupos separados, la entonación: todos estos elementos concuerdan con la estructura psicológica de la frase. En el análisis de las diversas construcciones sintácticas, hay que tener siempre en cuenta la estructura psicológica de la proposición.

La forma puede hacerse perceptible recurriendo a combinaciones inusuales de las palabras en las proposiciones.

Concordancias inusuales. Si la concordancia de las palabras o de partes enteras de la proposición se aparta de las normas habituales, tenemos el *anacoluto*. Con este término se designa una proposición que, por así decirlo, no está coordinada en un todo unitario. El lenguaje hablado está lleno de anacolutos, cuando, a mitad de una frase, olvidamos cómo habíamos iniciado la proposición, o la concluimos con una construcción nueva, que no concuerda con el comienzo.

He aquí un ejemplo de anacoluto sacado de Pisemskij:

> Čuystvuemyj ottuda zapach machorki i kakimi-to prokislymi ščami delal počti nevynosimyn žizn' v etom meste. *(Starčeskij grech [Pecado senil])* [82].

«*Prokislymi ščami*» [con *ščí* agrios] (instrumental) no concuerda,

---

[82] [El olor de *machorka* que de allí salía y con algunos *ščí* agrios hacía casi insoportable la vida en este lugar.] La *machorka* es un tabaco muy fuerte y muy difundido; los *ščí* son una sopa de coles. A. F. Pisemskij (1821-1881) autor de novelas que describían la nulidad espiritual de la aristocracia y las condiciones de vida de los campesinos. [N. T.]

en absoluto, con la palabra con que debería hacerlo, «*zapach*» [olor]. Habría que decir: «*Zapach machorki i kakich-to prokislych ščej*» [El olor a *machorka* y a unos *ščі* agrios]. El instrumental está regido por el verbo «*pachnut*» [oler], al que corresponde el sustantivo «*zapach*» [olor]. Al usar el instrumental, el autor tenía en cuenta el verbo, no el sustantivo (*«pachlo kakimi-to ščami»* [olía a unos *ščі*]). En la misma frase, leemos: «*delal* nevynosimyn *žizn'*» [hacía *insoportable* la vida; «insoportable» es aquí instrumental singular de género masculino o neutro]. Puede decirse «*delal nevynosimoj žizn'*» [instrumental femenino], «*delal nevynosimyn prebyvanie*» [hacía insoportable la estancia; instrumental neutro]. Aquí, «*nevynosimyn*» y «*žizn'*» no concuerdan en género, como si, al enfrentarse con el adjetivo «*nevynosimyn*», el autor no supiese qué sustantivo habría elegido, y por eso hubiera usado el masculino (o neutro) como género de valor neutro (cfr. «*predstavljaetsja nevynosimyn žit' v etom meste*» [parece intolerable vivir en este sitio; instrumental neutro], donde el modo indefinido o infinitivo *žit'* [vivir], sin género preciso, concuerda con el neutro).

Es difícil establecer si semejante descuido estilístico es intencionado, pero éste es precisamente el modo en que puede imitarse el lenguaje hablado. Cfr.

> Karmanami ruki zacepiv —
> A! propadaj vsja gnil' s konca
> Glaza — čto kol'ca na cepi —
> Zvenjat po Kronverskim torcam. (N. Tichonov) [83].

Aquí, la subordinada «*karmanami ruki zacepiv*» [colgando las manos de los bolsillos] concuerda con una frase principal no realizada (del tipo: «él dice»), sustituida por el discurso directo: «*A propadaj vsja gnil' s konca*» [¡Ah! Desaparece, podredumbre, todo, hasta el fondo].

Frecuentemente, se recurre a anacolutos para dar defectos característicos del lenguaje. Véase, por ejemplo, en *Besy* [Los Endemoniados] de Dostoyevski la estructura de los parlamentos de Kirilov.

El anacoluto consiste, en última instancia en una concordancia que no sigue las formas gramaticales, sino que concuerda con el sentido. Las palabras no concuerdan con lo que se contiene en la proposición, sino con la forma en que podría expresarse la misma idea.

Un interesante procedimiento de concordancia de sentido es la

---

[83] [Colgando las manos de los bolsillos — / ¡Ah! Desaparece, podredumbre, todo, hasta el fondo / Los ojos — como anillos de una cadena — / Tintinean a lo largo del empedrado de Kronversk.]

«silepsis», una construcción en la que los sustantivos colectivos de número singular concuerdan con el verbo en plural, pues contienen la representación de la pluralidad. Por ejemplo:

Čto delajut mež tem geroi naši?
Stojat u Krom, gde *kučka kazakov*
Smejutsja im iz-za gniloj ogrady. (Pushkin) [84].

Sinij lën splesti *chotjat*
Strekoz rejuščee *stado*. (Klebnikov) [85].

De estos procedimientos de concordancia ajenos a la norma, es preciso distinguir el *barbarismo* sintáctico, es decir, el empleo en ruso de la sintaxis de otras lenguas.

A esta categoría pertenecen, por ejemplo, los galicismos típicos de la literatura rusa. Así, en la primera edición del *Eugenio Oneguin*, la estrofa XXX del primer capítulo terminaba de este modo:

Dve nožki!... Grustnyj, ochladelyj,
I nynče inogda vo sne
Oni smuščajut serdce mne. [86]

Estos versos iban acompañados de la nota: «imperdonable galicismo». Su introducción estaba justificada por Pushkin con la propensión a los galicismos:

Raskajat'sja vo mne net sily,
Mne gallicizmy budut mily,
Kak prošloj junosti grechi,
Kak Bogdanoviča stichi. [87]

Por otra parte, Pushkin renunció a ellos en las sucesivas ediciones de la novela, cambiando por consiguiente los versos:

Dve nožki!... Grustnyj, ochladelyj,
Ja vsë ich pomnju, i vo sne
Oni trevožat serdce mne. [88]

---

[84] [¿Qué hacen mientras tanto nuestros héroes? / Están cerca de Kromy, donde *un puñado de cosacos* / *se burlan* de ellos desde detrás de una podrida estacada.]

[85] [El lino azul *quieren* tejer / El *enjambre* volador de las libélulas.]

[86] [¡Dos piernas!... Triste, ausente, / Todavía hoy, a veces, en sueños, / Ellas turban mi corazón.] El galicismo consiste en el uso de «*grustnyj*» [triste] y «*ochladelyj*» [ausente], en nominativo singular (referidos a «yo» cuando el sujeto era «*oni*» [ellas]. [N. T.]

[87] [No puedo arrepentirme, / Amaré los galicismos / Como las jóvenes locuras / De Bogdanovič las poesías...]

[88] [¡Dos hermosas piernas!... Triste y ausente / Siempre las recuerdo y en sueños / En mi inquieto corazón las deseo.]

De este modo, los atributos «*grustnyj, ochladelyj*» [triste y ausente] concordaban con el nominativo («ja *vsë ich pomnju*» [*yo* siempre las recuerdo])[89].

Como todo ámbito lexicográfico posee locuciones sintácticas propias y especificas, hay también dialectismos, arcaísmos, prosaísmos, etc., sintácticos.

El lenguaje estilizado recurre, ya sea al léxico, ya sea a la sintaxis del ambiente lingüístico estilizado (ver los ejemplos más arriba).

Para volver a las concordancias inusuales, no motivadas por el préstamo de ámbitos lexicográficos distintos, recordaremos también las construcciones en que, para la integridad de la estructura, faltan algunos miembros de la proposición, que son inconscientemente reconstruidos, gracias al contexto. Tales construcciones se llaman *elipsis*. Por ejemplo:

My sëla — v pepel, grady — v prach,
V meči — serpy i plugi.[90]

En la elipsis, por lo general, el elemento omitido es un verbo. En nuestro ejemplo, es revelado por la presencia de la proposición «*v*» [en] (que induce a presuponer el verbo «transformaremos», «reharemos», «cambiaremos» u otros similares)[91].

Las construcciones sin verbo, o, mejor, sin predicado, son características de la lírica. Así, por ejemplo, está construido un conocido poema de *Fet:*

---

[89] Pero no hay que creer que tales construcciones (nominativo absoluto) sean exclusivamente de origen francés. Esta forma, prohibida por las gramáticas escolásticas, se encuentra, a veces, por ejemplo:

Idut ubijcy potaenny,
Na licach derzost', v serdce strach... (Pushkin)

[Avanzan los asesinos a escondidas, / En los rostros la audacia, en el corazón el temor...]

La gramática prohibe también la forma, considerada galicismo, de la frase subordinada reducida a un gerundio, cuando el sujeto de la principal y el de la subordinada sean distintos (de tipo: «*vojdja v komnatu stol stojal napravo*» [entrando en la estancia, la mesa estaba a la derecha]). Sin embargo, esta forma es frecuente en muchos escritores, y en circunstancias que no permiten sospechar un galicismo. Por ejemplo: «Vspominaja ob etom posle, jarko, jasno, eta minuta otčekanilas' v nëm naveki» [Recordándolo después, vivamente, claramente, aquel momento se habia grabado para siempre en él] (Dostoyevski).

Ya sea en el nominativo absoluto, ya sea en este último caso, se tiene, en general, la identidad del sujeto psicológico.

[90] [Nosotros los pueblos —en cenizas, las ciudades— en polvo, / En espadas — hoces y arados.]

[91] El fenómeno opuesto, es decir, la presencia de palabras superfluas, que no enriquecen el significado de la frase, se llama pleonasmo (por ejemplo: «*ja videl svoimi sobstvennymi glazami*» [he visto con mis propios ojos]), que, sin embargo, no viola la sintaxis, sino su función: la de acrecentar el significado de las palabras. (En nuestro caso, está subrayada la palabra *videl* [he visto].)

Šopot. Robkoe dychan'e,
Treli solov'ja,
Serebro i kolychen'e
Sonnogo ruč'ja.
Svet nočnoj. Nočnye teni, —
Teni bez konca,
Rjad volšebnych izmenenij
Milogo lica.
V dymnych tučkach purpur rozy,
Otblesk jantarja,
I lobzanija, i slëzy, —
I zarja, zarja!... [92]

Comparémoslo con un poema moderno de S. Obradovič *(Uzlovaja* [*Nudo ferroviario*]), donde las construcciones sin verbo crean un cañamazo condensado, acelerado:

Step'. Noč'. Mut'. Snega.
V'južnye v muti — stoga.

. . . . . .

Asfal't. Sljakot'. Meški. Uzly.
Lochmot'ja. V lochmot'jach iz polumgly —
Pticy beskrylye — ne vletet' v prostor,
Ugly tlejuščie — glaza;
Kopošilis', vjazli, bilis' v upor,
Zadychajas', chripja i grozja [93].

. . . . . .

Las construcciones elípticas dan a la expresión riqueza y energía. Se trata de un procedimiento muy frecuente en el lenguaje hablado, en el que las fórmulas y las locuciones verbales habituales son sustituidas por una sola palabra; por ej., «*poka*» [lit.: «mientras tanto»: «abur»] (al saludarse), «*vsego*» [lit. «todo»] (en lugar de «*želaju vam vsego najlučsego*» [os deseo que todo vaya del mejor modo posible]), etc. Compárese:

Ne to čtob, a tak inogda voobraziš', i stanet nechorošo. (Dostoyevski) [94].

---

[92] [Susurro — Tímido aliento, / Los trinos del ruiseñor, / Plata y temblor / Del adormecido riachuelo. / Luz nocturna. Nocturnas sombras, / Sombras sin fin, / Una serie de mágicos cambios / Del rostro amado. / En las humosas nubes la púrpura de la rosa, / El reverbero del ámbar, / Y besos, y lágrimas, — / Y el alba, el alba!...] A. A. Šenšin-Fet (1820-1892), cuidó en sus poemas la musicalidad. [N. T.]

[93] [Estepa. Noche. Fango. Nieves. / En medio de la borrasca, en el fango están las gavillas de mieses. / ... / Asfalto. Lodo. Sacos. Bultos. / Jirones. En los jirones de la semioscuridad — / Pájaros sin alas — no tienen cómo volar en los anchos espacios, — Tizones ardientes son los ojos; / Se agitaban, se hundían, luchaban, / Jadeando, agonizando y amenazando.] S. A. Obradovič (1892-1956), poeta proletario, activo después de la revolución. [N. T.]

[94] [No es que, pero así, de cuando en cuando, fantasea y se siente a disgusto.]

Aquí, la palabra «*čtob*» [que] está en lugar de una oración subordinada entera.

Orden inusual de las palabras. La violación del orden normal de las palabras se llama *inversión*. Conviene distinguir dos casos:

1. Dos palabras próximas intercambian sus lugares. Por ejemplo, la palabra determinada se coloca después del adjetivo que hace de atributo [95].

> Vsë *dumu tajnuju* v duše moej pitaet:
> *Lesa pustynnye*, gde sumrak obitaet,
> I grot tainstvennyi, otkuda strujka vod
> Mež kamnej padaet, zvenit i bryzgi b'ët... (Majkov) [96].

Un genitivo atributivo puede colocarse delante del nombre al que se refiere:

> *Azartnoj noči synov'ja,*
> *Kronštadskich dnej navodčiki*
> Deržali pole po krajam
> I, *šturma svežest'ju legki,*
> Ich balagurili štyki. (N. Tichonov) [97].

El complemento directo puede estar antes del verbo: «*sad ja razbil*» [el jardín he destrozado] y construcciones de este género.

En las construcciones con inversión, se tiene un desplazamiento del acento lógico, y se aíslan, a través de la entonación, las palabras que en el enunciado se refieren a los elementos principales del grupo sintáctico.

Si decimos «*tajnaja duma*» [secreto pensamiento], el epíteto tiene escasa autonomía respecto al sustantivo, y «*duma*» [pensamiento] tiene el acento lógico. En «*duma tajnaja*» [pensamiento secreto], el acento lógico se desplaza sobre la palabra «*tajnaja*» [secreto], y las dos palabras resultan ligadas menos estrechamente. Por eso, en las construcciones invertidas, las palabras suenan más expresivas, más ricas.

---

[95] Por lo que se refiere a este tipo de inversión, es necesario tener presente que, en eslavo-eclesiástico, el atributo sigue, por lo general, al sustantivo a que se refiere: «Sam že Ioannŭ imjaše rizu *svojt* otŭ vlasŭ *velbljužd'* i posajŭ *usmenŭ* o čreslěchŭ *svoichŭ:* sněd' že ego bě pružie i medŭ *divij*» [Juan también tenía el traje *suyo* de pelo *de camello* y un cinturón *de cuero* a la cintura *suya:* el alimento suyo eran langostas y miel *extraordinaria*]. El uso de tales inversiones en el«estilo alto» se explica, en parte, por la tradición arcaica y se sitúa en el marco de los *eslavismos sintácticos*.

[96] [Todo alimenta el *pensamiento secreto* en mi alma: / Los *bosques desiertos*, donde habita la oscuridad, / Y la gruta misteriosa, de donde un arroyuelo de aguas / Cae entre las rocas, tintinea y salpica...]

[97] [*De la noche audaz los hijos, / De los días de Kronštadt los tiradores* / Dominaban el campo a lo largo de las orillas / Y, *al adivinar la proximidad del ataque,* / Jugaban con sus bayonetas.]

2. Una palabra se desplaza, de modo que separa otras palabras coordinadas entre sí, por ejemplo:

Bogini mira, vnov' javilis' muzy mne.

V svoë pogibel'noe sčast'e
Ty *derzkoj* veroval *dušoj*...

Ja stichov vyzvanivaju set'..., etc. [98].

La aposición «*bogini mira*» [diosas del mundo] está separada de la palabra «*muzy*».

En tales construcciones, las palabras se destacan con evidencia aún mayor. Además, de esa separación se origina un acercamiento inesperado de palabras, que determina nuevos nexos semánticos: «*ty derzkoj veroval dušoj*» [lit.: tú con la audaz creías alma]. El acercamiento de *derzkoj* [audaz] a *veroval* [creías] induce a ver un nexo entre la audacia del alma y la «fe»: «creías, porque el alma era audaz».

A la inversión pertenecen también los casos en que los miembros de la proposición se hallan colocados en posiciones inusuales; por ejemplo:

Sonja s krikom iz komnaty vybežala... Kondratij polosilsja na mjagkij puch i ostorožno obošël. Bol'šoj, gromozdkij, a dvigalsja legko. V izljublennom svoëm uglu v krepkom kresle uspokoilsja. (Seifullina) [99].

Aquí, la colocación del predicado verbal al final de la frase viola la norma habitual del orden de las palabras.

Si la construcción invertida se une a la normal, de modo que las palabras de análoga función se dispongan simétricamente (AB + BA), tenemos un *quiasmo*. Por ejemplo:

Pestrejut šapki. Kop'ja bleščut. [100]

(Predicado-sujeto, sujeto-predicado).

Ona sveža, kak vešnij cvet,
Vzlelejannyj v teni dubravnoj,
Kak topol' kieyskich vysot
Ona strojna... [101].

---

[98] [Diosas del mundo, de nuevo se me aparecieron las musas]; [En tu infantil alegría, / Tú con la *audaz* creías *alma*...]; [Yo *de versos* hago resonar una red...].

[99] [Sonja, con un grito, de la estancia salió corriendo... Kondratij echó una ojeada, de soslayo, al blando ovillo, y dio, con cautela, una vuelta a su alrededor. Era grande, macizo, pero se movía con ligereza. En su rincón favorito, sobre sólida silla, se tranquilizó.] L. N. Seifullina (1889-1954) autor de novelas sobre la condición de la mujer rusa, especialmente campesina. [N. T.]

[100] [Resplandecen, variopintos, los gorros. Las lanzas brillan.]

[101] [Ella es fresca como una flor primaveral, / Acunada en la sombra del bosque, / Como un álamo de las alturas kievianas / Ella es esbelta...]

El *quiasmo* es el resultado del empleo simultáneo de dos procedimientos sintácticos: inversión y paralelismo. El efecto del quiasmo procede de la unión de dos proposiciones semejantes, ordenadas de diverso modo. La función de la inversión es, en este caso, la de variar una construcción sintáctica paralela, animando la estructura, gracias a un paralelismo incompleto.

Cambio del significado usual de la construcción sintáctica. Muy frecuentemente, en el lenguaje poético, se utilizan en un sentido diverso construcciones sintácticas que tienen un significado usual muy preciso. Por ejemplo, está muy extendida la *pregunta retórica*, que, en realidad, contiene una afirmación, toda vez que la entonación interrogativa se utiliza sólo para incrementar el interés emotivo de la percepción. Por ejemplo:

Čto ty kloniš' nad vodami,
Iva, makušku svoju
I drožaščimi listami,
Slovno žadnymi ustami,
Loviš' begluju struju? (Tiutčev) [102].

La «retoricidad» de la pregunta está subrayada por el hecho de que se dirige a un objeto (el «sauce») al que no es posible, en ningún caso, dirigir preguntas.

Nam
Do boga
    Delo kakoe
Sami
so svjatymi svoich upokoim.
Čto ž ne poete?
    Ili
Duši zadušeny Sibirej savanom?
My pobedili!
Slava nam! (Maiakovski) [103].

Aquí, las preguntas retóricas imitan un diálogo de ficción.

Al mismo tiempo pertenece también la *alocución retórica,* es decir, dirigida a un objeto que no puede tomar parte en el diálogo.

---

[102] [¿Por qué inclinas sobre las aguas, / Sauce, la cabeza y coger quieres / Con tus hojas temblorosas, / Como con labios ansiosos, / La corriente fugitiva?...] La lírica de F. I. Tiutčev (1803-1873), se centra en la reflexión filosófica sobre la naturaleza y sobre el amor. [N. T.]

[103] [Nosotros / Con Dios, / ¿qué tenemos que compartir? / Nosotros mismos / enterraremos en paz a nuestros muertos. / Pero, ¿por qué no cantar? / ¿O tal vez / los ánimos han sido apagados por el sudario de Siberia? / ¡Hemos vencido! / ¡Gloria a nosotros!]

Tebja zamučivali, primerjaja
Kak rukavicu na ladon',
Zemlja Moskovskaja, zemlja syraja,
Tebja toptal tatarskij kon'. (V. Inber) [104].

Smotri, kak rošča zeleneet,
Paljaščim solncem oblita.
I v nej kakoju negoj veet
Ot každoj vetki i lista! (Tiutčev) [105].

I kto, v izbytke oščuščenij,
Kogda kipit i stynet krov',
Ne vedal našich iskušenij,
Samoubijstvo i ljubov'. (Tiutčev) [106].

Un carácter análogo tiene la *exclamación retórica,* en la que, fingiendo una reacción emotiva y espontánea ante un hecho externo, el autor comunica, en términos objetivos, este hecho, sólo para acrecentar, a través de la forma de la construcción verbal, el interés emotivo del oyente.

Kakaja noč! Kak vozduch čist,
Kak serebristyj dremlet list,
Kak ten' černa pribrežnych iv,
Kak bezmjatežno spit zaliv,
Kak ne vzdochnet nigde volna
Kak tišinoju grud' polna! (Fet) [107].

Al mismo orden de fenómenos se refiere también la llamada *sentencia,* en forma de máxima, construida como la formulación de una tesis de validez general, en la que se afirma una idea particular, necesaria sólo en aquel punto y en aquel contexto; por ejemplo:

Est' v oseni pervonačal'noj
Korotkaja, no divnaja pora:
Ves' den' stoit kak by chrustal'nyj,
I lučezarny večera... (Tiutčev) [108].

---

[104] [Te han atormentado, midiéndote / Como un guante sobre la palma de la mano, / Tierra moscovita, húmeda tierra, / Te ha pisoteado el caballo tártaro] V. N. Inber (1890-) poetisa constructivista en los años 20; luego se dedicó al periodismo. [N. T.]

[105] [Mira, cómo el bosquecillo verdea, / Inundado por el rojo sol. / ¡Y qué voluptuosidad brota / De cada rama y de cada hoja!]

[106] [Y quien, en la plenitud de las sensaciones, / Cuando el corazón arde y luego se hiela, / No ha conocido nuestras tentaciones, / El suicidio y el amor.]

[107] [¡Qué noche! ¡Qué puro es el aire, / Cómo duerme, plateada, la hoja, / Qué negra es la sombra de los sauces a lo largo del río, / Cómo duerme, plácida, la ensenada, / Cómo sin respirar yace la ola, / Qué lleno está el pecho de silencio!]

[108] [Hay, al comienzo del otoño, un tiempo / Maravilloso, aunque corto: / El día es como de cristal / Y las noches son luminosas...]

Todas estas construcciones (las llamadas *figuras)* tienen una doble función. Además de su eficacia emotiva inmediata, tienen también el apoyo de una larga tradición literaria. La doctrina de las figuras fue elaborada por las poéticas antiguas, y los oradores, así como los poetas de la escuela clásica, hicieron de ella un gran uso en su lenguaje. Por consiguiente, en todos estos procedimientos, se conserva la pátina de una evidente tradición literaria. Eran precisamente estas formas «figuradas» las que diferenciaban la lengua de los géneros poéticos altos, del lenguaje práctico. El empleo de las figuras puede producir la impresión de que se imita, en fin, el estilo clásico, con una especie de «estilización» de lo que se llamaba «lengua de los dioses»: según la actitud respecto a ese estilo alto, tenemos un estilo realmente alto o una parodia. La palabra de estilo áulico tiene una larga historia secular, y muy frecuentemente se hace referencia a ella en el lenguaje hablado, donde las formas «figuradas» son un procedimiento cómico.

La doctrina de las poéticas y de las retóricas tradicionales sobre las figuras es un conjunto de particulares y heterogéneos procedimientos verbales, utilizados en el lenguaje de noble tensión emotiva. Esos procedimientos tienen su origen en los procedimientos del lenguaje hablado; si falta una orientación especial de la atención hacia la «figuratividad», y si el carácter literario de las expresiones no está subrayado por un determinado léxico «alto», tales procedimientos son recibidos como una forma normal de lenguaje de alto contenido emotivo. Marmontel, en la célebre *Encyclopedie* del siglo XVIII (donde se batía contra las ideas literarias tradicionales), expone la doctrina de las figuras rebajando la forma: «...Dumarsais a observé dans son livre des *Tropes*, que les *figures* de rhétorique ne sont nulle part si communes que dans les querelles des halles. Essayons de les réunir toutes dans le langage d'un homme du peuple, et por l'animer, supposons qu'il est en colère contre sa femme: 'Si je dis oui, elle dit non; soir et matin, nuit et jour elle gronde *(antithèse).* Jamais, jamais de repos avec elle *(répétition).* C'est une furie, un démon *(hyperbole)* [109]. Mais, malheureuse, dis-moi donc *(apostrophe).* Que t'ai-je fait *(interrogation)?* Oh ciel! quelle fut ma folie en t'épousant *(exclamation)!* Que ne me suis-je plutôt noyé *(optation)!* Je ne te reproche ni ce que tu me coûtes, ni les peines que je me donne pour y suffire *(prétérition).* Mais, je t'en prie, je t'en conjure, laisse-moi travailler en paix *(obsécration).* Ou que je meure si... tremble de me pousser à bout *(imprécation* et *réticence).* Elle pleure! ah, la bonne âme! Vous allez voir que c'est moi qui ai tort *(ironie).* Eh bien, je suppose que cela soit. Oui je suis trop vif, trop sensible *(concession).* J'ai

[109] La figura opuesta, la minimización, se llama *lítote* o *atenuación.*

souhaité cent fois que tu fusses laide. J'ai maudite, détesté ces yeux perfides, cette mine trompeuse qui m'avait affolé *(astéisme,* ou louange en reproche). Mais dis-moi si par la douceur il ne vaudrait pas mieux me ramener *(communication)?* Nos enfants, nos amis, nos voisins, tout le monde nous voit faire mauvais ménage *(énumération).* Ils entendent tes cris, tes plaintes, les injures dont tu m'accables *(accumulation).* Ils t'ont vue, les yeus égarés, le visage en feu, la tête échevelée, me poursuivre, me menacer *(description).* Ils en parlent avec frayeur: la voisine arrive, on le lui raconte: le passant écoute, et va le répéter *(hypotypose).* Ils croiront que je suis un méchant, un brutal, que je te laisse manquer de tout, que je t'assomme *(gradation).* Mais non, ils savent bien que je t'aime, que j'ai bon coeur, que je désire de te voir tranquille et contente *(correction).* Va, le monde n'est pas injuste: le tort reste à celui qui l'a *(sentence).* Hélas! ta pauvre mère m'avait tant promis que tu lui ressemblerais. Que dirait-elle? que dit-elle? car elle voit ce qui se passe. Oui, j'espère qu'elle m'écoute, et je l'entends qui te reproche de me rendre si malheureux. Ah! mon pauvre gendre, dit-elle, tu méritais un meilleur sort *(prosopopée)'*».

«Voilà toute la théorie des rhéteurs, sur les *figures* de pensées, mise en pratique sans aucun art, et ni Aristote, ni Carnéade, ni Quintilian, ni Cicéron lui-même, n'en savaient davantage.»

La nomenclatura escolástica de las figuras, así ilustrada, no es, en absoluto, un instrumento necesario para analizar el estilo literario, puesto que no agota todos los procedimientos de abandono de la norma de las construcciones verbales, y, además, reúne bajo el término común de «figura» los más variados fenómenos lingüísticos.

Todos estos aspectos de deformación de la sintaxis van acompañados también de los consiguientes cambios y *estructuraciones* de la entonación. El uso de la entonación para dar un color emotivo al discurso es característico del lenguaje poético (en él se basan las *preguntas* y las *exclamaciones* retóricas). Pero no es sólo para dar relieve emotivo para lo que se utilizan entonaciones bien marcadas; mediante la instauración en la obra de correspondencias entonativas, se obtiene la organización general del discurso.

Por eso, en el análisis del estilo literario es necesario observar los paralelismos lexicográficos y sintácticos, que, en general, corresponden también a paralelismos entonativos.

La entonación no es, en absoluto, un elemento indiferente de la obra, y algunos escritores, teniendo en cuenta este aspecto en el curso de la creación, dicen sus obras en voz alta antes de escribirlas, para no cometer errores en la elección de la entonación (es lo que de su propia obra nos dice Ostrovski, en cuyo caso tal modo de componer

se explicaba también por el género elegido: el dramático, es decir, destinado a la declamación).

Muy característico del estilo de una obra literaria es el grado de uniformidad del estilo. Por ejemplo, la frecuencia de frases breves y separadas da al estilo una originalidad propia, y constituye una manera peculiar, contrapuesta al estilo «periódico», compuesto de largas, extensas frases. Entre los procedimientos usados en esas frases extensas, hay que señalar, particularmente, las proposiciones asindéticas (construcciones *abiertas),* en las que se basan algunas figuras de la retórica clásica. He aquí un ejemplo de esas construcciones, de un boceto de I. Babel', *Pan Apolek:*

> Svjatye pana Apolcka, ves' etot nesravnennyj nabor *likujuščich* i *prostovatych* starcev, *sedoborodych, plečistych, krasnolicych,* byl vtisnut v potoki šelka i mogučich večerov [110].

Compárese:

> V sugrobach les, v sugrobach polja, v sugrobach bolota. Večer blizok. V poljanach, za sugrobami, selo tonet snegom, tumanom, purgoj; skvoz' lesa, polja i bolote metët nuran. Galki prjačutsja v mel'nicu. Galočki gnezda smelo buranom. Veter rvët, boret, podymaet i chlop'jami, pelenoj neset, v'etsja smerčem, poët golosami, poët v lesach, v poljach, bolotach. (Nik. Nikitin) [111].

> Zavod stal moščnyj, odin iz velikanov v Rossii, vyros stal'ju, žclez-om i kamnem, ogorodilsja na sotnju desjatin zaborami, matematičeskimi formulami, truby podperli nebo, zadymili v nebo, dinamo-mašiny kinuli svet v noči svetlee solnca, stal' zaskrežetala železom, zavyli gudki, zavod stal stalelitejnyj, mašinostroitel'nyj, — tam, za zavodskoj stenoj — dym, kopot', ogon', —šum, ljazg, vizg i skrip ëleza, — polumrak, električestvo vmesto solnca, — mašina, dopuski, kalibry, vagranki, marteny, kuznicy, gidravličeskie pressy, tjažest'ju v tonny, — gorjačie cecha, — tokarnye stanki, frezery, gde stružki iz stali kak ot fuganka, — i pri mašine, za mašinoj, pod mašinoj — rabočij, — mašina v masle, mašina — stal',

---

[110] [Los santos de pan Apolek, toda una asamblea de viejos bonachones y jubilosos, de barbas grises y caras rojas, estaban sumerjidos en riadas de seda y de potentes ocasos.]

[111] [Cubierto de nieve está el bosque, cubiertos de nieve los campos, cubiertos de nieve los pantanos. La noche está cercana. En los claros, más allá de los cúmulos de nieve, el pueblo se hunde en la nieve, en la niebla, en la tormenta; a través de los bosques, de los campos y de los pantanos, se enfurece la tempestad de nieve. Las cornejas se esconden en el molino. Los nidos de las cornejas han sido barridos por la tempestad. El viento sacude, lucha, levanta y transporta en flecos, como velos, se revuelve en torbellinos, canta con voces, canta en los bosques, en los campos, en los pantanos.] N. N. Nikitin (1897-) miembro del grupo de los «Hermanos de Serapión». [N. T.]

mašina neumolima, — dym, kopot', ogon', — ljazg, vizg, voj i skrip železa... (B. Pilniak, *Materialy k romanu* [*Materiales para una novela*]) [112].

Si los miembros coordinados son partes ampliadas de la proposición, ordenadas según una sucesión psicológica, se tiene el *clímax* o *gradación;* si se construyen de modo que cada una de las palabras coordinadas refuerce el significado de las precedentes, tenemos el *crescendo;* si las palabras son más o menos sinónimas, se tiene la *enumeración.*

Cfr. En Dostoyevski el crescendo constituido sobre la «imaginosidad» paródica de los parlamentos del héroe cómico Foma Opiskin:

Pri odnom predpoloženii podobnogo slučaja vy by dolžny byli vyrvat' s s kornem volosy iz golovy svoej i ispustit' ruč'i... čto ja govorju! reki, ozera, morja, okeany slëz!... *(Selo Stepančikovo* [*La alquería de Stepanchikovo*]) [113].

Por último, si miembros semejantes de la proposición, o incluso proposiciones independientes semejantes, se construyen de modo que comiencen con la misma palabra, tenemos una figura tipica de los géneros líricos, que se llama *anáfora;* por ejemplo:

Ja prišël k tebe s privetom
Rasskazat', čto solnce vstalo,
Čto ono gorjačim svetom
Po listam zatrepetalo.
Rasskazat', čto les prosnulsja,
Ves' prosnulsja, vetkoj každoj,
Každoj pticej vstrepenulsja
I vesennej polon žaždoj.
Rasskazat', čto s toj že strats'ju

[112] [La fábrica llegó a ser poderosa, uno de los gigantes de Rusia, creció de acero, de hierro y de piedra, se rodeó de un centenar de *desjatine* de empalizadas, fórmulas matemáticas, las chimeneas apuntalaron el cielo, ennegrecieron el cielo, las dinamos proyectaron la luz en una noche más luminosa que el día, el acero chirrió como hierro, ulularon las sirenas, — la fábrica se convirtió en una acería, en una fábrica metalúrgica — allí, al otro lado del muro de la fábrica — humo, hollín, fuego, — ruido, agitación, chirrido y chirrido del hierro, — penumbra, electricidad en lugar del sol, — máquina, límites de variabilidad, calibres, engranajes, hornos Martin, fraguas, prensas hidráulicas, de un peso de toneladas, — sectores para la elaboración en caliente, — tornos, fresadoras, cortadoras, en las que las virutas de acero son como las producidas por un cepillo, — y en la máquina, detrás de la máquina, debajo de la máquina — el obrero —, la máquina en el aceite, la máquina es acero, la máquina es inexorable, — humo, hollín, fuego, — agitación, chirrido, ulular y chillido del hierro...] B. Pilniak, seudónimo de B. A. Vogau (1894-1937?), «compañero de viaje», que desapareció durante las purgas estalinianas. [N. T.]

[113] [Con sólo suponer semejante cosa, deberías arrancarte de raíz los pelos de la cabeza y verter torrentes... ¿qué digo?, ríos, lagos, mares, océanos de lágrimas...]

Kak včera, prišël ja snova,
Čto duša vsë tak že sčast'ju
I tebe služit' gotova:
Rasskazat', čto otovsjudu
Na menja vesel'em veet.
Čto ne znaju sam, čto budu
Pet', — no tol'ko pesnja zreet! (Fet) [114].

En el estudio de las construcciones anafóricas, es preciso establecer en qué medida la palabra repetida conserva su significado propio, puesto que todos los miembros de la anáfora se desarrollan; qué semejanza hay entre la estructura sintáctica de todos los miembros; cómo se justifica el uso de la anáfora, y qué relación guarda ésta con la composición general de la obra.

Volveremos sobre estos problemas, en la sección dedicada a los géneros líricos.

5. Eufonía

(Composición fónica del lenguaje poético)

El lenguaje humano se realiza por medio de los sonidos, cuyas distintas combinaciones forman palabras y frases. En el lenguaje práctico, los sonidos no retienen nunca nuestra atención: una vez *comprendido* el discurso, olvidamos cómo *suena*. Es distinta la situación del lenguaje poético, en el que nos orientamos hacia la expresión. Aquí, los sonidos del discurso asumen una mayor importancia, y, en ciertas condiciones, pueden incluso hacer pasar a segundo plano la percepción del significado.

Al estudiar los sonidos del lenguaje humano, debemos considerar los siguientes aspectos: los sonidos que pronunciamos no son sólo *sonidos* abstractos, que nos limitamos a oír, sino que son el resultado de un trabajo de articulación en el que participan nuestros órganos de fonación. En nuestra percepción de los sonidos, se mezclan las representaciones del sonido y las del modo en que éste se produce. El sonido (aspecto *acústico)* es absolutamente inseparable de la pronunciación *(articulación)*. En el sonido perteneciente a una lengua huma-

[114] [He venido junto a ti para saludarte / Para *contarte* que el sol se ha levantado, / Que con su ardiente luz / Palpita entre las hojas, / Para *contarte* que el bosque se ha despertado, / Todo se ha despertado, con cada ramita, / Con cada pajarillo se ha animado / Y está lleno de ardor primaveral / Para contarte que, con la misma pasión / De ayer, de nuevo he venido, / Que el alma con la misma alegría / También está dispuesta a servirte: / Para *contarte* que de todas partes / Sopla la alegría sobre mí. / ¡Que ni siquiera sé qué es lo que / Cantaré, sino que el canto nacerá por sí solo!]

na, el aspecto acústico y el de articulación son dos caras de la misma cosa. Por eso, cuando empleamos el término «sonido», no nos referimos sólo al aspecto musical del lenguaje, sino también a la representación del movimiento de la lengua, de los músculos de la laringe, de la tensión de las cuerdas vocales, de la espiración, etc.

En el sistema lingüístico, los sonidos se dividen según su función. Algunas particularidades de la pronunciación, como la rapidez del discurso, la subida o la bajada de la voz, caracterizan la frase en su conjunto y se reúnen bajo el concepto de «entonación». Otros aspectos, como las cualidades del sonido (las diversas vocales y consonantes), el acento (compárese «*zàmok*» [castillo] y «*zamòk*» [cerradura]), determinan las distintas palabras y sus formas (fenómenos *fonéticos* en sentido estricto).

Por último, como resultado de todos estos hechos, pueden considerarse, de una parte, los aspectos *cuantitativos* (los comparables entre sí: por ejemplo, mayor o menor intensidad del sonido, o acento, duración del sonido, altura del tono musical), y, de otra, los aspectos *cualitativos* (son los aspectos típicos, no comparables: las propiedades del sonido «a», «o», «l», «p», no son comparables entre si. El sonido «p» es típico, no puede ser más «p» o menos «p»). Estos tipos cualitativos de los sonidos se llaman *fonemas* [115].

Entre los fonemas, hay que distinguir las vocales (pronunciadas con la boca semiabierta) y las consonantes (en cuya pronunciación los órganos de la fonación se aproximan en diversa medida, y al sonido fundamental se mezclan ruidos procedentes del roce del aire contra los órganos de la fonación cerrados).

Las vocales se distinguen en: tónicas (llenas), «i», «è», «o», «y», «a», «u»; y átonas (reducidas), es decir, los mismos sonidos en posición átona, con la añadidura de los sonidos que se oyen cuando pronunciamos «a» y «o» sin acento (por ejemplo, en las palabras «*zakòn*», «*govorjú*», los sonidos representados por la letra «o» son distintos, según que se encuentren en la sílaba inmediatamente anterior al acento, o en otro punto de la palabra), y también «e» en posición átona (un sonido semejante a «i»).

Las vocales se distinguen por la altura del timbre. El sonido más alto (agudo) es «i», y el más bajo (sordo), «u».

Además, entre las vocales, se distinguen las *labializadas,* «o» y «u», para cuya pronunciación los labios se acercan.

Entre las consonantes, forman un grupo aparte las sonantes, que tienen características muy similares a las vocales: las nasales «n» y

[115] Los elementos del fonema, considerado sólo en su aspecto musical-fónico (acústico), se llaman *acusmas;* los de la articulación (movimiento de los órganos de la fonación) se llaman *cenemas;* la combinación de ambos, *cenacenemas*.

«m», y las líquidas «l» y «r». Entre las sonantes, ocupa una posición especial la «r», que podría definirse como una serie de golpes de voz, acompañados por la vibración de la punta de la lengua. Las otras sonantes se obtienen con los órganos de fonación en posición inmóvil.

Las demás consonantes se dividen en dos grupos: las sonoras, pronunciadas a plena voz («v», «b», «d», «z», «ž», «g»), y las sordas, pronunciadas en un susurro («f», «p», «t», «s», «c», «š», «č», «k», «ch»)[116]. Entre las sonoras y las sordas, hay correspondencia: a cada sonora, corresponde una sorda, y viceversa («b» y «p», «v» y «f», etc.). Al sonido «č», corresponde la sonora, que puede reconocerse en la palabra «*prežde*», en el lugar de la «d» ortográfica; a «ch», corresponde la «g» ruso-meridional, conservada en la pronunciación literaria por influencia de la pronunciación «de los seminarios» en las palabras de origen religioso, «*Gospod'*» [Señor], en la declinación de «*bog*» [dios]: «*boga*» [de dios], «*bogu*» [a dios], «*bogi*» [dioses], etc.[117].

Por otra parte, los mismos sonidos se dividen en oclusivos (momentáneos) y fricativos (prolongados). A los primeros pertenecen «p», «t», «k», «b», «d» y «g»; a los segundos, «f», «s», «š», «v», «z», «ž». Una posición intermedia corresponde a las africadas, que comienzan con una oclusiva y terminan con una fricativa («č», «c», en parte «d» y «t», que suenan como «d(z)'», «t(s)'», con un débil apéndice «z» y «s»)[118].

Todas las consonantes (también las sonantes) se dividen en duras y blandas: por ejemplo, «n» y «n'», «r» y «r'», «s» y «s'», «b» y «b'». Duras y blandas se representan en la ortografía rusa con las mismas letras, pero en el interior de las palabras, delante de vocal y después de consonante dura, se escriben las vocales «a», «o», «u», «y», después de consonante blanda «ja», «ë», «ju», «i». Delante de consonante y al final de palabra, las duras se representan con la misma letra, mientras que a las blandas se añade el signo «'».

Obsérvese que, en ruso, las letras «š», «ž» y «c» indican siempre sonidos duros (cfr. *kamyš* y *myš', žirnyj y žavoronok, celyj* y *konec),*

---

[116] Al final de palabra y antes de consonantes sordas, las letras «b», «v», etc., representan sonidos sordos; por ejemplo, «*stolb*», «*rož*», «*vtoroj*», «*raz*»: *stolp, raš, ftoroj, ras.*

[117] La sonora correspondiente al sonido «c» está casi ausente en ruso, pero es conocida de todos por los apellidos georgianos «Dumbadze», «Ccheidze», etc. A veces, este sonido se presenta por el encuentro de una «c» al final de palabra con una sonora inicial, por ejemplo: «*mudrec bol'šoj*».

[118] «T» (*t* blanda) corresponde tanto a «t» dura como a «c» dura. Por otra parte, se encuentra también «t» blanda sin ese apéndice, combinada con «l» blanda: «*tlja*», «*petli*». El mismo fenómeno tiene lugar con la «d» (*«dlja», «medlit»).* Por otra parte, en la pronunciación moderna «d» y «t», en estas posiciones, tienden a convertirse en duras.

mientras «č» y «šč» (letra que indica el sonido complejo («šč») son siempre blandas *(meč* y *noč', šči* y *poščada).*

La clasificación de las consonantes se realiza sobre la base de la articulación, es decir, según los órganos que participan en su formación (no se tiene en cuenta la lengua, que participa en la mayor parte de los sonidos, o, mejor dicho, se toma en consideración el órgano al que se adhiere la lengua).

Tenemos, pues, consonantes labiales («v», «f», «b», «p»; entre las sonantes, la nasal «m»), dentales («d», «t», «z», «c», «ž», «š», «č»: entre las sonantes, la «n»), y velares («g», «k»). Por otra parte, según el efecto acústico, se distinguen las sibilantes («z», «s» y «c») y *šipjaščie* [fricativo-palatales; lit: chirriantes] («ž», «š» y «č»).

Vocales y consonantes, combinaciones, forman las sílabas. En cada sílaba, hay un sonido pronunciado con más fuerza, en el cual se apoya la sílaba: ese sonido se llama *silábico.* Por otra parte, una vocal puede, a veces, no formar sílaba y ser «no silábica». Lo es, por ejemplo, la «u» en ciertas palabras extranjeras: «Faust», *«kloun»* [clown], y también en bielorruso y en ucraniano, en lugar de las rusas «v» y «l» *(vouk-volk, dzeuka-devka,* etc.). En ruso, es muy frecuente la *i no silábica* (j). Ese sonido forma parte de las vocales escritas *ja, ë, ju, e,* [119] cuando se encuentran al principio de palabra, o después de vocal, o al principio de una palabra pronunciada con relieve (*jama, ëlka, jug, echat', ob''javlenie, ob''em, prijut, ot''ezd, v'juga, linija,* etc.). Se representa también por la letra «j» después de vocales (*saraj, čajka, pojdem, vojsko).* En algunas posiciones [120], este sonido puede considerarse consonántico (sonido sonoro fricativo mediopalatal). En este caso, se llama *yod.*

Además de las propiedades del sonido y de la pronunciación, que guardan relación con la proposición y con la palabra, hay que observar también las particularidades ligadas a las características lingüísticas del hablante, a su voz. Nosotros distinguimos un discurso pronunciado de un modo sonoro o sordo, lacrimoso o furtivo, etc. En estas características de la voz, notamos lo que se llama *timbre vocal.* Cada persona tiene su propio timbre, que puede cambiar sólo dentro de los límites, bastante estrechos, que le son propios, sobre todo según la calidad emotiva del discurso.

El cuidado del timbre, sumamente importante para el actor y para el declamador (y también para el orador), no recibe, por lo general, mucha atención en la obra del escritor, porque es extremadamente difícil indicar en una obra literaria con qué timbre es preciso pro-

---

[119] Las mismas letras, si siguen a una consonante, indican sólo que la consonante precedente es blanda: *njanja-n'an'a, rëv-r'ov, ljul'ka-l'ulka,* etc.

[120] Delante de vocal tónica: *«jama», «ëlka», «jug», «echat».*

nunciar tal pasaje, y, además, es imposible contar con el hecho de que, entre los medios vocales de todos los lectores, pueda encontrarse el timbre necesario.

Quisiera hacer notar asimismo otro aspecto de la ejecución. Nuestro aparato de fonación puede producir también sonidos musicales (canto). Las cuerdas vocales, en ese caso, se disponen de modo distinto del que adoptan en la ejecución hablada. En la ejecución musical, los tonos fundamentales del discurso se distinguen por encima de los ruidos que producen los sonidos (si un cantante inexperto tiene una mala «dicción» es imposible distinguir las palabras), mientras que al hablar normalmente son los ruidos los que eclipsan los sonidos musicales. Algunas obras requieren una ejecución próxima al canto, musical; otras, en cambio, exigen un «hablado» claro y limpio. En general, es el propio texto el que sugiere si debemos elegir el tono «cantable» o el «hablado». Por ejemplo, al leer la prosa gogoliana *Čuden Dnepr pri tichoj pogode* [Bello es el Dniéper cuando el tiempo es sereno], nos acercamos bastante a la pronunciación melódica, mientras que un cuento normal de Chejov requiere un estilo hablado. Por ejemplo, es totalmente impensble oír, leer, de un modo musical, las frases siguientes: «Šum podnjalsja strašnyj... S malen'kogo stolika popadali butylki... Kto-to udaril po spine nemca Karla Karloviča Fjunf... S krikom i smechom vyskočilo neskol'ko čelovek s krasnymi fizionomijami iz spal'noj, za nimi pognalsja vstrevožennyj lakej». (*«Korrespondent»*)[121].

Todo el material fónico del lenguaje humano se organiza y se ordena en la obra literaria. Esa organización es, por lo general, secundaria, es decir, se obtiene mecánicamente tras la realización del discurso en las formas sintácticas necesarias al autor, en el léxico que necesita. Pero, a veces, la atención se centra directamente en el sonido. Entonces, es necesario ver con claridad hacia dónde se dirige la atención del autor. Si se organizan los aspectos *cuantitativos* de la pronunciación, obtenemos un discurso rítmico; el conjunto de los procedimientos de organización del discurso rítmico constituye la *euritmia*. Si la atención se dirige a la *cualidad* de los sonidos, tenemos la *eufonía* en sentido estricto.

1. Eufonía cuantitativa (euritmia)

El discurso no constituye un fluir vocal continuo, sino que está segmentado. En la ejecución, reunimos un cierto número de palabras

[121] [Se levantó un ruido tremendo... De la mesita cayeron las botellas... Alguien golpeó en la espalda al alemán... Con gritos y risas, del dormitorio salieron algunas personas con el rostro enrojecido, y, tras ellas, se lanzó un camarero asustado.]

en una unidad: el *colon prosaico* (o compás del discurso), más o menos separado de los *cola* vecinos. He aquí un ejemplo de esta segmentación en *cola*, en un fragmento de una novela de Ehrenburg:

> V. zagažennych nomerach «Venecii» || bylo pusto, | neujutno ||, razzor polnyj. ||| Sovsem dača v avguste, || —podumal Roslavlev ||. Valjalis' okurki ||,gazety, || papka «del» || sinie listočki | kakie-to nechorošie, || slomannaja pišušaja mašinka. ||| Rotmistr zagljanul | v nomer dvadcat' tretij ||, gde pomeščalsja ran'še | kabinet načal'nika. | || U steny, na taburetke, | uvidel masterovogo, || budto prikornuvšego mirno, || no s razdroblennoj golovoj; || oboi golubye | i portret general'skij || byli gusto zabryzgany krov'ju [122].

En cada uno de los *cola* así separados, hay una palabra sobre la cual cae el acento más fuerte (acento lógico) y que une en torno a ella las palabras contiguas del *colon*. Además, la entonación (es decir, la subida y la bajada de la voz, la aceleración y la desaceleración de la pronunciación, las pausas) separa con diferente grado de precisión un *colon* de otro.

Cada *colon* se compone de varias palabras (raras veces de una sola), con distinto número de sílabas y con los acentos en posiciones diferentes.

En la pronunciación, reproducimos un *colon* tras otro, distanciándolos ligeramente, a veces deteniéndonos después de uno de ellos (por ejemplo, para aspirar aire). Según el número de palabras y el orden de distribución de las sílabas tónicas y átonas en el *colon*, su pronunciación requiere mayor o menor consumo de energía.

El sistema por el que la energía fonatoria se distribuye en el tiempo constituye el *ritmo natural del discurso*. Al estudiar el ritmo del discurso, es necesario considerar los *cola* en que se subdivide el discurso, si se hallan claramente separados el uno del otro, y cómo se distribuyen las palabras y sus acentos en el interior de cada *colon*.

He aquí un ejemplo de ritmo acelerado tomado de *Kotik Letaev*, de A. Belyj, en el que casi cada palabra forma un *colon:*

---

[122] [Las sucias habitaciones del «Venecia» || estaban vacías, | poco acogedoras || , en total abandono. ||| Igual que una *dača* en agosto, || pensó Roslavlev. Aquí y allá, estaban diseminados residuos ||, periódicos, | un cuaderno de ejercicios, || unas hojitas azules | de cuatro centavos, || una máquina de escribir estropeada. ||| El capitán echó una ojeada al número veintitrés || , donde estaba antes el estudio del director. ||| Junto a la pared, sobre un taburete, | vio a un obrero, || al parecer, tranquilamente dormido, || pero con la cabeza destrozada; || el empapelado azul de las paredes | y el retrato del general || estaban llenos de salpicaduras de sangre.]

Mig, komnata, ulica, proisšestvie, derevnja i vremja goda, Rossija, istorija, mir — lestnica rasširenij moich: po stupenjam eë voschožu...k ožidajuščim, k buduščim: ljudjam, sobytijam i krestnym mukam moim [123].

La evidencia del ritmo está favorecida por la paridad y por la semejanza de los *cola*. Esa semejanza puede realizarse también con paralelismos sintácticos y verbales, y puede unir los *cola* en grupos más o menos extensos. He aquí un ejemplo de reglamentación del ritmo por medio de una estructura anafórica (cada grupo de *cola* comienza con las palabras *«usy, kotorye»* [bigotes, que]:

Zdes' vy vstretite usy čudnye, | nikakim peron | , nikakoju kist'ju nei obrazimye: || usy |, kotorym posvjaščena | lučšaja polovina žizni | — predmet dolgich bdenij | vovremja dnja i noči, || usy | , na kotorye izlilis' | voschititel'nejšie duchi i aromaty | i kotorych umastili | vse dragocennejšie i redčajšie sorta pomad, || usy |, kotorye zavoračivajutsja na noč' tonkoju velenevoju bumagoju, || usy | , k kotorym dyšit | samaja trogatel'naja privjazannost' | ich possessorov, | i kotorym zavidujut prochodjaščie. (Gogol, *Nevskij Prospekt* [*La perspectiva Nevsky*]).

Cfr. de la misma narración:

Vse obman, vsë mečta, vsë ne to, čto kažetsja. Vy dumaete, čto etot gospodin, kotoryj guljaet v otlično sšitom sjurtučke, očen', bogat, — ničut' ne byvalo: on ves' sostoit iz svego sjurtučka. Vy voobražaete, čto eti dva tolstjaka, ostanovivšiesja pered strojaščejsja cerkov'ju, sudjat ob architekture eë, — sovsem net, oni govorjat o tom, kak stranno seli dve vorony odna protiv drugoj. Vy dumaete, čto etot entuziast, razmachivajuščij rumaki, govorit o tom, kak žena ego brosila iz okna šarikom v neznakomogo emu vovse oficera, — sovsem net, on govorit o Lafaete. Vy dumaete, čto eti damy... no damam men'še vsego ver'te [125].

---

[123] [Instante, estancia, camino, procesión, campiña y estación, Rusia, historia, mundo — escala de mis dilataciones: subo sus peldaños... hacia lo que me espera, hacia el futuro: personas, hechos y mis sufrimientos en la cruz...]

[124] [Aquí encontraréis algunos bigotes soberbios, | no reproducibles con pincel alguno: || bigotes | , a los que se consagra | la mejor mitad de la vida, | objeto de largos cuidados | nocturnos y diurnos; || bigotes | sobre los que se derraman | los más maravillosos perfumes y fragancias | , que se untan | con las pomadas más preciosas y raras; || bigotes | que durante la noche se encuelven en papel de seda; || bigotes | en los que se concentra la más conmovedora ternura | de sus dueños, | y que despiertan la envidia en los que pasan.]

[125] [Todo es engaño, todo es sueño, todo es distinto de lo que parece. Vosotros creéis que este señor que se pasea con una chaqueta excelentemente confeccionada es muy rico — nada, en absoluto: no tiene más que su chaqueta. Imagináis que los dos gordos que se han detenido ante la iglesia en construcción están opinando acerca de su arquitectura — nada, en absoluto: hablan del modo extraño en que dos cornejas se

Por medio de tales paralelismos sintácticos y lexicográficos, se hace claramente perceptible la división del discurso en periodos (en este caso, iguales a muchos *cola),* comparables entre si. Cuanto más breves son esos períodos, tanto más claro es el ritmo, y más perceptible al oído la división.

Y viceversa: si faltan analogías sintácticas, si las construcciones y el léxico son heterogéneos, si períodos y *cola* son muy diferentes y no existe una clara gradación de energía de las divisiones, el discurso produce una impresión de ausencia de ritmo, de arritmia.

Un procedimiento especial, al que se recurre para organizar el ritmo, es la distribución regular de los acentos; por ejemplo:

> Ja odnáždy univel, | kak stáryj nastròjščik | snjal krýšku pijanino: | otkrýlis' mirý molotóčkov: | bežaly... (A. Belyj, *Kotik Letaev)*[126].

En este ejemplo, los acentos caen a una distancia de dos sílabas el uno del otro, y esta distribución es absolutamente deseada por el autor, el cual afirmaba en sus obras teóricas que el ritmo de la prosa es el resultado de la distribución regular de los acentos.

Esta opinión no puede aceptarse sin reservas. El ritmo de la prosa depende de la estructura y del sistema de asociación de los *cola.* El orden de los acentos es importante sólo en cuanto es uno de los indicios de la estructura del *colon.*

De otra parte, es por razones de euritmia en la distribución de los acentos por lo que se evita poner dos acentos seguidos, sin separarlos con una pausa. Frases del tipo «*put' prjam*» [el camino es recto], «*apel'sín krásen*» [la naranja es roja] requieren, para su pronunciación, una parada entre una palabra y la otra. Aunque se permite acumular varios acentos sucesivos (por ejemplo, «*gustój sneg vdrug stal pádat'*» [una compacta nieve comenzó de pronto a caer]), se trata de una concesión intencionada para dar la impresión de un discurso «recortado».

2. *Eufonía cualitativa*

La elección de los fonemas de la lengua (y también la de un determinado ritmo) puede tender a un doble objetivo: 1) la eufonía del discurso, 2) la expresividad.

---

han posado, una frente a otra. Creéis que ese entusiasta que mueve los brazos habla de cómo su mujer ha arrojado una bolita de pan a la cabeza de un oficial a quien ella no conocía — nada de eso: el hombre habla de Lafayette. Creéis que estas señoras... pero en las señoras debéis creer menos que en nada.]

[126] Una vez, vi | cómo el viejo afinador | retiraba la tapa del piano: | se revelaron mundos de macillos | : corrían...]

Por eufonía del discurso se entiende, de una parte, el uso de asociaciones fónicas gratas al oído (eufonía acústica); de otra, también la estructuración del discurso de un modo que resulte de fácil pronunciación (eufonía articulatoria). Ambos aspectos se hallan estrechamente relacionados en la percepción.

Desde el punto de vista de la eufonía, todos los fonemas se dividen en fáciles y difíciles. Los más fáciles son las vocales, y luego las consonantes, a excepción de la «r», luego las fricativas sonoras «v», «ž», «z», luego las fricativas sordas, luego las oclusivas, y, por último, las africadas y el sonido «r». Un discurso que abunde en sonidos como «č», «šč», «c», «š», «k», se considera poco eufónico.

Además, es eufónico un discurso en el que las vocales se alternan con las consonantes, y en el que no se observan varias vocales o consonantes, una detrás de otra. Una sucesión de vocales da lugar al «hiato», que dificulta la claridad de la percepción y de la pronunciación. En ruso, el «hiato» no existe, pues las formas que daban lugar al hiato se han extinguido en la mayoría de los casos (nosotros decimos «*mežду nimi*» [entre sí], en lugar de «*mežду imi*», aunque la segunda forma fuese todavía la predominante, a comienzos del siglo XIX; el nombre griego «*Ioann*» se ha transformado en «*Ivan*», y entre vocales se encuentra presente, por lo general, una «*Yod*»). Sin embargo, en el uso de palabras y nombres extranjeros, así como en la unión de palabras, puede producirse el hiato; por ejemplo: «*reka i ozero*» [el río y el lago], «*pri Iude*» [de Judá]. El hiato resulta tanto más desagradable cuanto más homogéneas son las vocales que se suceden; por ejemplo: «*rasskažite pro oazis*» [cuentos del oasis] (pr*aa*azis), «*proročestva Isaii i Iisusa*» [las profecías de Isaías y Jesús] (cinco *i*, una tras otra).

Por otra parte, también la reunión de consonantes resulta desagradable; por ejemplo, «*otmščeny*» [vengados], «*merzkij*» [vil], etc. Algunas secuencias de consonantes, como, por ejemplo, «*vl*», «*pl*», etc., se consideran, sin embargo, eufónicas.

Para lograr la eufonía, Deržavin evitó en algunos de sus poemas el sonido «r». He aquí, por ejemplo, su *Šutočnoe želanie* [Deseo jocoso] (incluido por Chaikovski en la *Pikovaja dama* [*La dama de pique*]):

Esli b milye devicy
Tak letali, budto pticy,
I sadilis' na sučkach:
Ja želal by byt' sučočkom,
Čtoby tysjačam devòčkam [127]

[127] En esta palabra, tenemos el acento dialectal «*devòčki*», en lugar del literario «*dèvočki*».

Na moich sidet' sučkach.
Pust' sideli by i peli,
Vili gnezda i svisteli,
Vyvodili i ptencov:
Nikogda b ja ne sgibalsja,
Večno b imi ljubovalsja
Byl milee vsech sučkov [128].

Cuando Pushkin escribió, en *Bachčisarajskij fontan* [*La fuente de Bachčisaraj*], los versos

...No kto s toboju,
Gruzinka, raven krasotoju? [129]

se dio cuenta de la incorrección sintáctica *(«raven»* [idéntico] es masculino, *«Gruzinka»* [georgiana] femenino), y pensó en cambiar el verso, del siguiente modo:

Ravna, gruzinka, krasotoju... [130]

Pero la reunión de los sonidos *ka kr* le pareció desagradable, y optó, de nuevo, por la redacción primitiva.

De otra parte, aunque reprochando a Vjazemskij [131] la creación (para describir una cascada) de una asociación carente de sentido, como *«vlagi vlastelin»* [dominador de la humedad], Pushkin señala que la repetición de los sonidos *«vla-vla»* es agradable.

Estos ejemplos demuestran, evidentemente, que el aspecto acústico se hace perceptible (resulte eufónico o no) si se repiten fonemas, o grupos enteros de fonemas.

Por eso, para hacer perceptible la eufonía (que no es solamente la ausencia de dificultad en la pronunciación o en la audición, sino la percepción de la facilidad o dificultad de los componentes fónicos), es necesario introducir cierta uniformidad fónica, que se obtiene con la repetición de los fonemas (las llamadas *iteraciones fónicas);* por ejemplo:

---

[128] [Si las graciosas muchachas / Volasen como pajarillos, / Y se posasen en las ramas: / Yo quisiera ser un ramito, / Para que millares de muchachas / Se posasen en mis ramas. / Se posasen y cantasen, / Hiciesen el nido y silbasen, / Criasen también a sus pequeños: / Nunca me torceria, / Las contemplaría siempre, / Serían el más gentil de todos los ramos.] G. R. Deržavin (1743-1816) autor de odas de abundante lenguaje metafórico. [N. T.]

[129] [... ¿Pero quién a ti, / Georgiana, es idéntico en belleza?]

[130] [Es idéntica, oh georgiana, en belleza...]

[131] P. A. Vjazemskij (1792-1868), y autor de composiciones satíricas y didácticas. [N. T.]

Odnim slovom, vse eti gospoda byli narod prostoj, krjaževoj; do kornej ne doiskivalis'; *brali, drali, krali,* spiny gnuli s umileniem i *mirno i žirno* proživali svoj vek. (Dostoyevski) [132].

Tal uniformidad fónica se observa en los poetas del siglo XIX, por ejemplo en Pushkin:

Kuda kak veselo: vot večer: v'juga voet...
*P*astuch *p*letja svoj *p*estryj la*p*ot'
*P*oet *p*ro volžskich rybarej...
Volnen'e *s*tracha i *s*tyda...
*P*o*t*om v o*tp*latu le*pet*anija... [133].

I v *sumu* ego p*ustuju*
Sujut gramo*tu* dr*uguju*.

He aquí algunos ejemplos blokianos de correspondencias fónicas:

Utichaet *sv*etlyj *v*eter.
Nastupaet *s*eryj *v*ečer,
Voron k*anu*l na sos*nu*,
Tr*onu*l s*onnu*ju vol*nu*.

En los poetas modernos son aún más frecuentes:

P*la*mennyj *pljas ska*kuna
Pro*pleska*všego *pla*šmennoj *lap*oj... (N. Aseev) [134].

So stalelitejnogo stali letet'
Kriki krov'ju okrašennye,
Stekalo v stekol'nych, i padali te
Slezoj poskol'znuvšis' strašnoju. (N. Aseev.)

Kak ty v mačty stučiš' ognivom?
Ne pamjat',—zov, chmelej vina.
K stogam snegov, k vesennim nivam,
Gde s Volgoj delit dol Dvina! (V. Brjusov).

El mismo fenómeno se observa en la prosa, por ejemplo:«na legkich spiraljach s oboj, onemeli davno: lepestki belych lilij legčajšim

---

[132] [En una palabra, todos aquellos señores eran gente sencilla, de ruda condición; no trataban de comprender hasta el fondo; *cogían, sacaban, robaban,* doblaban la espalda, muy conmovidos, y vivían, *gordos* y *pacíficos.*]

[133] Estos ejemplos están tomados del artículo *Zvukopis' Puškina* [*La escritura fónica de Puškin*)] de V. Brjusov. [V. Ja. Brjusov (1873-1924), teórico del simbolismo, poeta, traductor y crítico, autor de ensayos sobre el verso pushkiniano y sobre la métrica rusa. N T.]

[134] N. N. Aseev (1889-1963) miembro del grupo futurista «Centrifuga» y de LEF. [N. T.]

izlivom» (A. Belyj). Cfr. los característicos juegos de palabras: «kakie tut skvery pri skvernych delach» (S. Tret'jakov) [135].

Así, pues, en el lenguaje poético, las palabras de sonido semejante se atraen recíprocamente. Por ejemplo, el epíteto se elige, frecuentemente, sobre la base del principio de la analogía fónica: «*gul gluchoj*» [ruido sordo], «*revuščij zver*» [fiera rugiente], «*zvëzdy zolotye*» [estrellas doradas], «*potrebnost' trezvaja*» [necesidad sensata], etc. Por ej.:

Pokroj etu *černuju* ranu
Pokrovom *večernej* t'my... (A. Achmatova.)

Una clasificación de las posibles configuraciones de las iteraciones fónicas ha sido realizada por O.M. Brik [136], y es actualmente la más extendida. He aquí los principios fundamentales de su clasificación:

1. Las iteraciones se dividen según el número de los sonidos repetidos, en iteraciones de dos, de tres sonidos, etc. [137]. Ejemplos tomados de Pushkin *(P)* y de Lermontov *(L)*:
de dos sonidos:

*v*ra*g*u carja po*r*u*g*anie (P)
i vnemlet ar*f*e ser*a*fima (P)

de tres sonidos:

v ru*k*e s*v*er*k*nul tureckij stvol (L)

de cuatro sonidos:

zadumčivyj *g*ru*z*i*n* na mest' tebja koval.
na *g*roz*n*yj boj točil čerkes svobodnyj (L)
*D*e*l*i*b*aš na vsem skaku
srežet sableju krivoju
s pleč u*d*a*l*uju *b*ašku (P)

2. Según el número de repeticiones de los mismos sonidos, tene-

[135] [No hay más que jardines, en este feo negocio.] El juego de palabras se basa en la semejanza fonética de «*skver*» [jardincillo público] y «*skvernyj*» [feo]. S. M. Tret'jakov (1892-1939), teórico de LEF y de la «literatura del hecho» con V. Sklovski y N. Čužak, además de poeta y dramaturgo. [N. T.]

[136] O. M. Brik (1888-1945), teórica de LEF, clasificó los diversos tipos de iteraciones fónicas en *Zvukovye povtory* [*Las iteraciones fónicas*], en *Sbornik po teorii poetičeskogo jazyka* [*Miscelánea sobre la teoría del lenguaje poético*], vyp. II, Petrogrado, 1917. [N. T.]

[137] De ahora en adelante, todos los ejemplos se referirán sólo a iteraciones consonánticas. Esta clasificación puede extenderse por entero a las vocales.

mos iteraciones simples y múltiples. Para los ejemplos de iteraciones simples, ver más arriba. Iteraciones múltiples:

mogil'nyj *gul* chvalebnyj *gl*as (P)
čej *st*aryj *t*erem na gore kru*t*oj (L)

3. Las iteraciones se clasifican según el orden en que los sonidos se suceden en los grupos repetidos. Si indicamos convencionalmente los sonidos del primer grupo con A, B, C, D, etc.,, podemos expresar la fórmula de la iteración con estas letras, dispuestas en el orden en que se encuentran en el segundo grupo. Ejemplos:

Iteraciones de dos sonidos AB (el mismo orden del primer grupo)

na u*r*nu Baj*r*ona vziraet (P)

BA (orden inverso, o «quiásmico»)

gde s*l*avu ostavi*l* i tron.

De tres sonidos: ABC

moj junyj sluch napevami *pl*enila
i mež *p*elen ostavila svirel' (P)

BCA

smeta*e*t *pyl'* s mogil'nych *pñt* (L)

CAB

i *sk*voz' nego *vys*okij bor (L)

BAC

no i teper' *nik*to ne *kin*et (P)

ACB

u Čërnogo morja činara stoit molodaja (L)

CBA

na suše na *morj*ach, vo *chram*e pod šatrom (P)

Las iteraciones se clasifican según *su posición en las unidades rítmicas* (en los ejemplos que siguen esa unidad es el verso).

I. Iteraciones *contiguas* en el ámbito del mismo verso. Ejemplo:

otvori*te* mne *tem*nicu.

II. *En anillo*. El primer grupo está al comienzo del verso, el segundo al final. Ejemplo:

*re*de*e*t oblak letučaja gr*ja*d*a*. (P)

en dos versos:

*Ma*r*i*i l' čistaja duša
javljalas' mne, ili Za*rem*a. (P)

III. *Juntura*. El primer grupo está al final del primer verso, y el segundo al comienzo del segundo. Ejemplos:

čtob ukorjat' ljudej, č'ja *zlo*b*a*
u*bi*l*a* druga tvoego. (P)

il' začem sud'boju *taj*n*oj*
*ty n*a kazn' osuždena. (P)

IV. *Grapa* (anáfora). Los dos grupos están al comienzo de los versos. Ejemplos:

i *rev*nom skripok zaglušen
*rev*nivyj šopot modnych žen. (P)

*pro*vozglasat' ja stal ljubvi
i *pra*vdy čistye učen'ja... (L)

V. *Finales*. Los dos grupos están al final de los versos. Ejemplos:

v krovi gorit ogon' že*lan*'ja,
duša toboj ujazv*le*n*a*. (P)

odeli t*e*mnye *po*l*j*any
širokoj beloj *pelenoj*. (L)

La clasificación de Brik es aplicable no sólo a las repeticiones de sonidos, sino también de palabras, de formas sintácticas, de significados (iteraciones sinonímicas), etc. Demuestra que la elección de los sonidos no está hecha por los sonidos en sí mismos, sino con el fin de dar, mediante las correspondientes fónicas, una organización formal a la división del discurso en unidades rítmicas. El ejemplo más evi-

dente es el de la rima, tanto en prosa (en las locuciones y en los proverbios), como, sobre todo, en los versos.

Otro aspecto de la selección fónica es el representado por la expresión de los sonidos. En el origen de la función expresiva de los sonidos están las asociaciones que inmediatamente ligamos con los propios fonemas. Esas asociaciones son muy variadas.

El caso más simple de asociaciones fónicas es el constituido por las *onomatopeyas*. Muchos sonidos de la naturaleza tienen una cierta semejanza acústica con los sonidos del lenguaje. Por ejemplo, el ruido del trueno recuerda el sonido «r»; el sonido tintineante del metal se parece al sonido «z»; el silbido, a la «s»; un ruido sordo, al sonido «š»; por eso, las palabras «*grom*» [trueno], «*zvon*» [tintineo], «*svist*» [silbido], «*šum*» [rumor], «*šelest*» [crujido],«*šopot*» [susurro], «*ryčanie*» [mugido] y otras similares tienen una expresiva vivacidad fónica. Muchas palabras se derivan de imitaciones de sonidos *(«trach», «tik-tak», «mjau»)*. Estas palabras se llaman *onomatopéyicas*. El modo más sencillo de obtener la expresividad fónica consiste en usar las palabras del lenguaje como onomatopeyas. Así, en «*v'juga voet*» [el huracán aúlla], «*zver' revët*» [la fiera ruge], hay una componente onomatopéyica, es decir, una correspondencia entre la forma fónica de la expresión y la naturaleza fónica del fenómeno descrito.

Pero los sonidos pueden suscitar también asociaciones de carácter no fónico. Si observamos locuciones comunes como: «sonido alto», «sonido bajo», «sonido seco», «voz suave», «voz gruesa», «voz delgada», nos damos cuenta de que existen relaciones de validez general (puesto que estas expresiones son comprensibles para todos) entre el carácter de los sonidos y los distintos fenómenos de carácter no fónico. Cfr. Lermontov:

> Ja bez uma ot trojstvennych sozvučij
> I *vlažnych* rifm kak naprimer na *ju* [138]

Esto se explica por el hecho de que ordenamos los sonidos en series, y los comparamos entre sí con referencia a determinados aspectos: por ejemplo, para la altura del timbre tenemos una escala vocálica que va desde la «u» a la «i»; podemos comparar los sonidos según la energía empleada para pronunciarlos, su dificultad de articulación, la energía del efecto acústico que producen (por ejemplo, el sonido penetrante «s») y así sucesivamente. Distinguimos los sonidos en musicalmente altos y bajos, agradables («acariciadores») y des-

[138] [Me hacen enloquecer los grupos de tres sonidos / Y las *húmedas* rimas, como, por ejemplo, las rimas en *ju*.]

agradables («ásperos»). La pertenencia de los sonidos altos a las voces de mujer y de niño, y de los bajos a las voces masculinas, nos induce a asociar los sonidos altos a cualidades débiles y femeninas, y los bajos a algo grueso, fuerte, viril. Pero también se disponen en series análogas las percepciones de los otros órganos sensoriales. Por ejemplo, distinguimos los colores en vivos, claros, de un lado, y en opacos, oscuros, de otro. Resulta, pues, completamente natural la asociación entre los colores claros (por ejemplo, el blanco) y los sonidos de timbre alto (por ejemplo, «i»). En consecuencia, está claro por qué un poeta que describa un lirio (flor blanca) usará abundantemente el sonido «i», tanto más cuanto que esa asociación resulta más sólida por el hecho de que la palabra *lilija* [lirio] contiene dos veces este sonido.

La facilidad articulatoria de las sonantes las asocia con la representación de algo fácil y delicado. No es casual que las palabras «*nežnyj*» [tierno], «*milyj*» [gracioso], «*junyj*» [joven], ricas en sonantes, fuesen los epítetos predilectos de la poesía de los años 20 del siglo pasado, que elaboraba temas dedicados a las mujeres.

Asociaciones semejantes preparan el terreno necesario para atribuir al sonido una expresividad emotiva. Pueden tener también orígenes diversos: por ejemplo, el desprecio suscita en nosotros una mímica bien precisa, la de tensión de los músculos faciales, que provocan un determinado movimiento de los labios, el cual, en la expulsión del aire, puede asociarse a un sonido labial (de ahí la interjección «*fu*»). Es natural que los sonidos labiales sordos puedan dar al discurso una expresividad, en cuanto signo emotivo del desprecio; palabras como «*prezirat*» [despreciar], «*podlyj*» [vil], «*plocho*» [mal], tienen ya en su composición fónica una determinada expresividad.

De un modo análogo, también el sonido «s», que recuerda un silbido, puede expresar desprecio, pues el silbido es, en general, un signo de desaprobación (por el uso teatral la palabra «silbar» ha adquirido un significado más amplio) o de dura ironía. Por ejemplo, en el siguiente epigrama de Baratynskij, el sonido «s» caracteriza, precisamente, los pasajes en que se expresa el desprecio:

> V *svoich listach* dušonkoj ty krivis',
> Urodueš' i mnen'ja i *skazan'ja*,
> *Prijatel'ski duračestvu* kadiš'
> *Zavistlivo ponosiš'* darovan'ja:
> Durnoj tvoj nrav durnoj *prinosit* plod:
> *Sramec! Sramec! vse* šepčut, — vot *izvest'e*.
> Ech, ne tuži, už eto moj rasčët:
> Podpisčiki mne platjat za *besčest'e* [139].

[139] [En *tus páginas* no eres sincero, / Deformas opiniones y *dichos*, / Adulas *amigablemente la estupidez* / Y *denigras envidiosamente* los méritos: / Tu mala índole *da*

En otro epigrama de Baratynskij, la función de los sonidos sibilantes es abiertamente declarada:

Ty ropščeš's, važnyj žurnalist,
Na naše modnoe maran'e:
«Vsë ta že *pesnja:* vetra *svist,*
Listov drevesnych uvjadan'e»...
Ponjatno nam tvoë *stradan'e*
I *bez* togo *osvistan* ty,
I tak, podvalov *dostojan'e,*
Rodjas' — gnijut tvoi *listy* [140].

Además, la representación del fonema se asocia fácilmente con las palabras de las que el sonido forma parte; por ejemplo, la presencia del mismo sonido «s» en las palabras «*svet*» [luz], «*sijanie*» [esplendor], «*jasnyj*» [claro], «*blesk*» [resplandor], «*sverkat*» [brillar], etc., puede producir en nosotros determinadas representaciones luminosas, sobre todo si son sugeridas por el texto; por ejemplo:

Ostav'te prjažu, *sëstry. Solnce selo,*
Stolbom luna *blestit* nad vami. Polno! (Pushkin, *Rusalka*) [141].

El uso de los sonidos como equivalente de la expresión, como algo equivalente a la palabra que designa un fenómeno, se llama, a veces, *metáfora fónica.*

Las asociaciones que enlazan directamente emociones y representaciones objetivas con sonidos del lenguaje son numerosísimas. pero no hay que olvidar que son más bien inestables, y, frecuentemente, sobremanera sugestivas. Por ejemplo, es conocido el difundido fenómeno del «oído de colores». Muchos reciben determinados sonidos, atribuyéndoles un determinado color. Pero, en general, cada uno colorea los sonidos a su modo. Además, muchos no les atribuyen ningún color.

Al analizar el valor expresivo de los sonidos de una obra literaria, es necesario emplear una extremada cautela, no tener en cuenta más que fenómenos fónicos claramente expresados (eliminando todo lo que haya de imprevisto), y tomar en consideración sólo las asocia-

---

malos frutos: / *canalla! canalla! todos* susurran, — he aquí la *noticia.* / — Vamos, no te aflijas, es por interés mío: / Los suscriptores me pagan por ser *infame.*] E. A. Baratynskij (1800-1844), poeta contemporáneo y amigo de Pushkin. [N. T.]

[140] [Tú murmuras, soberbio periodista, / Contra nuestros garabatos a la moda: / «Siempre la misma *canción:* los árboles *silban,* / Las *hojas de los árboles* se marchitan»... / Nosotros comprendemos tu *sufrimiento* / También sin esto a ti te *silban,* / Y así, *destinadas* a los suplementos, / Ya al *nacer,* se marchitan tus *hojas.*]

[141] [*Dejad* el *hilado,* hermanas. El *sol se ha puesto,* / *Alta* la luna *brilla* sobre nosotros. ¡Basta!]

ciones generalmente estimadas como válidas, o las proporcionadas por el propio texto de la obra. Así, en el ejemplo dostoyevskiano que sigue es poco probable que la acumulación de «s» se interprete como un procedimiento eufónico: «sam sebja so vsem svoim usilennym soznaniem dobrosovestno sčitaet za myš', a ne za čeloveka» *(Zapiski iz podpol'ja* [*Memorias del subsuelo*], I, III) [142].

Quiero recordar también una serie de indudables asociaciones: las asociaciones con sonidos de lenguas extranjeras. Al escuchar con atención un parlamento que nos es desconocido, nos sentimos impresionados por sonidos que en él se usan con mayor frecuencia respecto al ruso. Por eso asociamos a la representación de las lenguas extranjeras la de los distintos sonidos, característicos de tales lenguas. Por ejemplo, el verso *«O son na more — divo son»* imita la fonética del italiano. Así, también muchos dialectos son valorados según los sonidos que los componen.

He aquí un ejemplo de poesía («transmental», es decir, un conjunto de palabras, en parte carente de significado), construida sobre la imitación de un parlamento dialectal:

Katoržnaja taežnaja
Zachurdačivaja v žordubtu
Po zubaram syp' durbinuššom.
Raschlabyst' tvoju da v mordu tu
Razmordačaj v burd rjabinuššom.
A iššo vzgrabaj kogtiššami
Po zarylbu vzymb' koldobinoj
Štobyš vprjam' zujma grabiššami
Balaburdoj byl — chudobinoj.
Ššo da ššo da ne naššokami
A vpropolz' brjušinoj šša —
Žri chuvyrdovymi ššokami
Razdobyrdivaj lešša. (Vasilij Kamenskij) [143].

De cualquier modo que se considere la literatura «Transmental», que rechaza la propiedad más poderosa de la palabra (el significado), no puede negarse la expresividad a nivel fónico de esta poesía, que, desde el punto de vista tanto fonético como, en parte, lexicográfico, corresponde al título [144].

---

[142] [El se considera honestamente una rata y no un hombre.]

[143] V. V. Kamenskij (1884-1961), poeta futurista, que utilizó el lenguaje «transmental». El poema *Canto de los forzados de la taiga*, está compuesto, en gran parte, de palabras inexistentes en ruso, pero que producen, por su conjugación y declinación la impresión de un discurso sintácticamente organizado. [N. T.]

[144] Es preciso subrayar que aquí el «lenguaje transmental» está motivado con la jerga convencional *(«blatnaja muzyka* [*música picaresca*]) de los galeotes, que para los no iniciados suena como transmental.

Los poetas son muy sensibles a las asociaciones fónicas. Por ejemplo, Aseev escribía:

> Ja zapretil by «prodažu ovsa i sena»...
> Ved 'eto pachnet ubijstvom otca i syna [145].

Dada esta intensa relación con las asociaciones sonoras, es completamente natural que el tejido fónico de la obra no sea, en absoluto, indiferente. Esto resulta especialmente evidente en los versos, pero todos los fenómenos de este tipo pueden observarse también en la prosa.

Los fenómenos relativos a la organización fónica del discurso (a veces, llamados «orquestación» [*instrumentovka*]) no han sido todavía suficientemente estudiados, para que sea posible crear una teoría armónica de la eufonía. Pero los problemas ligados con la eufonía no se descuidan en el análisis del texto literario.

6. La forma gráfica

Como en literatura se usa la lengua escrita, también las representaciones gráficas tienen cierta importancia en la percepción. En general se descuida la grafía, es decir, la organización del texto impreso. Sin embargo, las representaciones gráficas tienen un papel relevante. Así, los versos se escriben siempre (salvo rarísimas excepciones) en líneas-versos separados, y esa línea gráfica es una indicación acerca del modo en que debe leerse la poesía, de las partes rítmicas en que ha de dividirse. A su vez, los grupos de versos se distinguen entre sí por los espacios blancos con que se indican las pausas. Esos espacios son el signo de la división de la obra.

Exactamente lo mismo ocurre con la prosa. La división del discurso en *párrafos,* los espacios blancos, la separación de las líneas con pequeños signos o asteriscos, ofrecen indicaciones visuales, que proporcionan un punto de apoyo a la percepción de la construcción de la obra. También la modificación de los caracteres, el modo de escribir las palabras, pueden tener una importancia para la percepción del texto.

En los últimos tiempos (aunque hechos similares se hubieran registrado también antes), se ha acentuado el interés por el aspecto gráfico, y se utiliza la disposición de las palabras en la página, como un

[145] [Yo prohibiré la «venta de avena y de heno»... / Todo esto huele a asesinato del padre y del hijo.] La explicación del juego de palabras consiste en la semejanza fonética de *ovsa* [de avena] y *otca* [del padre], *sena* [de heno] y *syna* [del hijo]. [N. T.]

recurso de la composición. Esto es característico, sobre todo en Andrej Belyj, por cuya influencia están extendiéndose tales procedimientos a la literatura contemporánea en prosa.

He aquí un fragmento de la novela *Kotik Letaev*, tal como la publica el autor:

...
Zakat: —
— vsë strjachnuto: komnaty
doma, steny: vsë — čëtko, vsë —
gladko: zamlja — pustaja tarelka:
ona — ploska, cholodna: i — vrezana
odnim kraem tuda —
— gde —
— iz bagro —
vych raskolov do užasa uznannym diskom
ogromnoe solnce k nam tjanet ogrom —
nye ruki: i ruki —
— mračneja, žel —
tejut: i — perechodjat vo t'mu [146].

Estos procedimientos no son en modo alguno una extravagancia reciente. En la época romántica, a comienzos del siglo XIX, pueden encontrarse hechos similares.

Es significativo que, en la literatura no artística (por ejemplo, en los manuales), se dedique muchas veces al aspecto gráfico, más atención que en las obras literarias: es frecuente que se recurra a variaciones de los caracteres gráficos, a notas marginales, etc.

En las escuelas literarias más extremistas, que tienden al lenguaje transmental, es decir, a puros arabescos de símbolos lingüísticos, nos encontramos frecuentemente con la utilización de los procedimientos gráficos como un objetivo estético autónomo. Por ejemplo, en 1923 se publicó en París un libro de Il'ja Zdanevič [147], enteramente compuesto por un caprichoso revoltijo de caracteres diversos. En todo el libro no pueden leerse más que unas pocas palabras, casi carentes de relación, pero desde el punto de vista tipográfico el libro es muy bello. Huelga decir, sin embargo, que un libro semejante está destinado a figurar para siempre entre las curiosidades.

Los procedimientos gráficos, no separados de la función verbal,

---

[146] [Ocaso: / todo bajoarriba: estancias, casas, muros: todo está limpio, todo está terso: la tierra es un platillo vacío: es plana, fría: y — mellada en un borde solo allí— / — donde — / — desde las purpúreas hendiduras un sol enorme que da miedo reconocido como un disco nos tiende unas manos enormes: y las manos —/— oscureciéndose, amarillean: y — se desvanecen en tinieblas]

[147] I. M. Zdanevič (1894-), conocido también con el seudónimo Il'jazd, participó en iniciativas futuristas, sobre todo en el campo pictórico; luego en París se adhirió al movimiento *dada*. [N. T.]

están ahora adquiriendo el derecho de ciudadanía, por ejemplo, en los periódicos, en los semanarios, que hacen «montajes» de caracteres gráficos, y utilizan formas «constructivistas» del texto visual.

Ese «montaje» se empleaba también antes en la publicidad, en carteles, manifiestos, gallardetes, en todas las formas escritas destinadas a su exposición en la calle. En sustancia, el mismo montaje, aunque en formas tradicionales, consagradas, se empleaba en los documentos, con sus sellos en las esquinas, los membretes, el sistema de las firmas y de los timbres. Un «certificado» o un «poder» no es más que un texto «montado».

Esta peculiar construcción gráfica del documento es utilizada, a menudo, en literatura, cuando, al hablar de un documento, el autor quiere proporcionarnos también la representación visual del mismo. En las novelas de aventuras, en las que frecuentemente aparecen documentos, cartas, anuncios, etc., podemos encontrarnos con una composición que imita la forma del documento. El propio texto se convierte en ilustración: en estos casos, la forma gráfica es significativa.

He aquí un ejemplo de utilización de la forma gráfica en los *Materialy k romanu* [*Materiales para una novela*] de B. Pil'njak:

> Tut že na dvuch stolbach byla edinstvennaja — i večnaja — afiša o zverince:
>
> Proězdom'' v'' Gorodě ostanovilsja
> ZVĚRINEC''
> Raznye dikie zvěri pod'' upravleniem''
> VASIL'JAMSA
> A TAK'' ŽE
> vsemirnyj OBTIČESKIJ
> obman'' ŽENŠČINA-PAUK''.
>
> Na afišě byli narisovany — golova tigra, ženščina-pauk, medved' (strel-jajuščij iz pistoleta) i akrobat [148].

* * *

Los procedimientos estilísticos tienen una función doble. En primer lugar, es tarea del artista la de expresar en la forma con la máxi-

[148] [Aquí, en dos columnas, estaba el único (y eterno) anuncio del zoo: A su paso por la ciudad, se ha detenido / EL ZOO / Variados animales feroces bajo la dirección / de VASIL'JAMS / Y TAMBIEN / la ilusión OPTICA / universal de la MUJER-ARAÑA. / En el anuncio, estaban dibujados: la cabeza de un tigre, la mujer-araña, un oso (que disparaba una pistola) y un acróbata.]

ma precisión el pensamiento y sus reflejos emotivos. Al elegir una palabra o una locución, el poeta busca la forma más adecuada al tema y al estado de ánimo, recurre a las palabras más eficaces, capaces de suscitar en nosotros representaciones precisas y vivas. Esta es la función *expresiva* de la palabra.

Pero, por otra parte, la propia distribución, las locuciones y la elección de las palabras pueden asumir, por sí mismas, un valor estético. En la forma, podemos percibir no sólo el tema sino también la estructura estética de la expresión. Incluso el modo en que ésta se construye puede, en otros términos, atraernos por su belleza. En esto consiste la función *ornamental* de la palabra.

En el lenguaje poético, se recurre a los procedimientos estilísticos sobre todo con fines expresivos, aunque no se descuide tampoco el aspecto de la ornamentación. En la obra literaria, esta última tiene un papel más importante, y sólo está justificada («motivada») por la búsqueda de la expresividad. Es tarea de la obra literaria la de conciliar, la de crear una unidad armónica entre expresividad y ornamentación.

Los modos de equilibrar estos dos aspectos están determinados por la tradición literaria y por los procedimientos individuales de cada escritor.

II
METRICA COMPARADA

7. Verso y prosa

En el texto literario puede estar ya previsto en alguna medida el modo de su reproducción. Una novela de grandes dimensiones, sobre todo la de aventuras, en la que todo se basa en la concatenación de los acontecimientos, está destinada exclusivamente a la lectura silenciosa. Al reconocer las palabras con los ojos, el lector no se detiene en su sonido y pasa inmediatamente a su significado.

En otras obras—como, por ejemplo, las pertenecientes a la llamada prosa «ornamental», en las que existe una orientación hacia el sonido mismo de las palabras, el lector, ya mientras percibe visualmente el texto impreso, reconstruye, aunque sólo sea en el pensamiento, el sonido de lo que está escrito, «recita» el texto. El estilo varía según se trate de una forma recitada, es decir, en la que el elemento fónico forma parte de la intención estética y crea un efecto previsto, o de un estilo abstractamente simbólico, en el que las palabras son símbolos más o menos indiferentes de los significados, signos de la expresión; en este caso, la sustitución de la forma acústica con la visual no introduce ningún cambio.

La forma recitada no requiere necesariamente una ejecución en voz alta. No sólo en la realización en voz alta, sino también en la lectura para uno mismo puede tenerse en cuenta el aspecto fónico: entonación, sistema de acentos, analogías fónicas. Sin proponérselo, el lector considera la forma recitada como una forma dicha en voz alta.

Un caso especial de forma recitada es la exposición en verso; a diferencia de la prosa, se trata de una exposición *ritmada,* es decir, constituida por segmentos fónicos, o sistemas de tales segmentos, que son percibidos como equivalentes, como comparables entre sí.

Uno de esos fragmentos —*verso,* unidad rítmica— es un período

del discurso, más o menos equivalente a lo que es en prosa el *colon*, es decir, una serie de palabras que se mantienen unidas por una melodía de entonación única.

El discurso en prosa se desarrolla libremente: un *colon* sigue a otro, y sus límites no están trazados rigurosamente; el discurso poético, en cambio, debe estar claramente dividido en versos, con límites muy precisos.

La manifestación exterior de la segmentación en versos del discurso es la forma gráfica: cada verso es una línea, y, al representar el discurso bajo la forma de líneas separadas, el autor facilita indicaciones sobre el modo en que han de leerse los versos, en que se ha de partir y nivelar el discurso *in ceris* [1].

Tomemos, por ejemplo, los versos siguientes:

Vot počemu ja takoj radostnyj,
A krov' u menja, kak u vsech ljudej,
S raznymi tam infuzornymi paločkami!...
No vsë-taki udivitel'no.
Esli vspomnit' moë prošloe,
Otčego ja kak-to sam po sebe znaju vse, čto mne nužno,
Otčego stal ja radostnym, uspokoennym, derzajuščim,
Bezgrešnym, ne čuvstvujuščim ni k komu ni malejšej zloby,
Trebujuščim tol'ko odnogo ot svoich sovremennikov:
Oni dolžny znat' moju familiju;
Otčego oščutil sebja čelovekom buduščego.
Ne ljubjaščim ni religii, ni tainstvennosti, ni otečestva...
(S. Nel'dichen) [2].

Cfr. los versos de Blok:

Ona prišla s moroza,
Raskrasnevšajasja,
Napolnila komnatu
Aromatom vozducha i duchov,
Zvonkim golosom
I sovsem neuvažitel'noj k zanjatijam
Boltovnëj [3].

---

[1] Es de señalar que, en general, aunque coincidiendo con el verso, la línea puede no identificar un verso, si éste se distingue ya de otro modo (por la rima, por el metro, etc.).

[2] [Por eso estoy tan alegre, / Y mi sangre, como la de todos, / Contiene distintos bastoncillos!... / Sin embargo, es asombroso. / Si se recuerda mi pasado, / Porque sé por mi mismo todo lo que me es útil, / Porque me he vuelto alegre, tranquilo, audaz, / Inocente, sin rencor hacia nadie, / Y a mis contemporáneos sólo pido una cosa: / Que conozcan mi nombre; / Porque me he sentido un hombre del futuro. / Que no ama ni la religión, ni el misterio, ni la patria...] S. E. Nel'dichen (1891-1942) formó parte del grupo acmeista de la «Corporación de los poetas». [N. T.]

[3] [Ella llegó del frío, / Con la cara enrojecida, / Llenó la estancia / Con el aroma del aire y del perfume, / Con su voz sonora / Y con un parloteo / Falto de respeto hacia cualquier ocupación.]

Si imprimimos estos versos como prosa, todos seguidos, en las líneas en prosa desaparecerá la intención rítmica del autor, la frase se recompondrá y se perderá así el cañamazo en versos que determina la composición de este poema.

Desde el momento en que el verso es, por regla general, una forma recitada, en que el ritmo del discurso se realiza en la división en series equivalentes, éste suele poseer unas propiedades peculiares que facilitan la medición y la confrontación de esas series fónicas. Además de las características relacionadas con la segmentación en versos del discurso, cada verso, en cuanto unidad rítmica, tiene su propia *medida interna*.

Esa medida interna está determinada por las propiedades del lenguaje y por la tradición literaria. Es convencional, y se expresa en una serie de normas o «reglas de versificación», que varían de una literatura y de una época a otra. El sistema de las reglas que operan simultáneamente en el ámbito de la misma literatura se llama *métrica*.

El verso se contrapone claramente a la prosa, porque en esta última el ritmo es el *resultado* de la estructuración semántica y formal del discurso, mientras que en el verso el ritmo es el aspecto que determina la estructura, y, en el ámbito del ritmo, vuelven a encontrarse significado y forma. Si después el ritmo natural del discurso coincide con los límites de la división en versos, no se trata más que de una motivación del ritmo. Pero, en general, la división del discurso en versos se produce independientemente de la segmentación natural del discurso en *cola* sintácticos. En los versos, el ritmo está previamente fijado, y a él se subordina la forma que, naturalmente, cambia, *se deforma*.

Esa deformación alcanza al discurso en todos sus aspectos; el hecho de que debamos fijar nuestra atención en cada palabra, para «escucharla», agudiza la percepción de cada una de las palabras. Las palabras en el verso parecen resaltar, venir a primer plano, mientras en la prosa nos deslizamos sobre ellas, deteniéndonos solamente en las palabras centrales de la frase. El hecho de que el discurso no sea *continuo*, sino que esté dispuesto en series más o menos aisladas, crea especiales asociaciones entre las palabras de la misma serie, o entre palabras de series paralelas dispuestas de un modo simétrico. El significado y la concatenación de los significados están regidos por correspondencias rítmicas; esto no ocurre en la prosa, donde, en cambio, tales correspondencias se construyen según la línea expresiva del discurso, determinada por las palabras.

Por eso, también el desarrollo del discurso poético se produce, predominantemente, según íntimas asociaciones verbales, de una palabra a otra, de una frase a otra, de una «imagen» a otra. En prosa, las palabras se adaptan al tema previamente elegido; de los versos se

dice en cambio que «es la rima la que guía el pensamiento». Esto es absolutamente cierto y no disminuye, en absoluto, el discurso en versos, que, en su progresivo desarrollo, está constituido precisamente por un denso entramado de asociaciones.

Más adelante veremos las características de la estructura compositiva de las obras en verso y en prosa; detengámonos, de momento, en los sistemas métricos que rigen el discurso en verso.

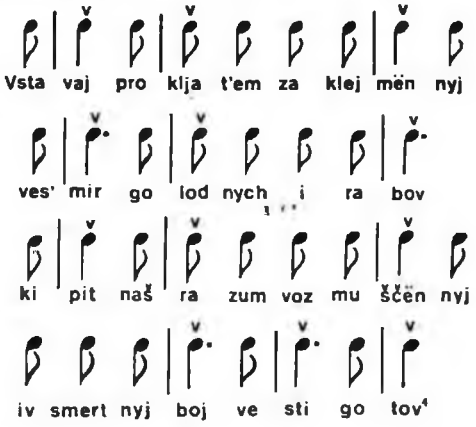
Los principales sistemas métricos, nacidos en el curso de la historia y difundidos en las literaturas europeas, son tres: *métrico, silábico* y *tónico.*

1. *El sistema métrico*

El sistema métrico se empleaba en las literaturas clásicas griega y latina.

En la base de ese sistema está el canto. Los versos clásicos se cantaban o se decían en un recitativo musical, que admitía el acompañamiento de instrumentos musicales. Las leyes rítmicas del verso antiguo son idénticas a las de las obras vocales musicales.

La unidad más breve que compone las series rítmicas es la «mora», es decir, el tiempo ocupado por la pronunciación (o por el canto) de la sílaba más breve. Varias moras reunidas forman una unidad rítmico-melódica, el *compás,* que en la versificación clásica se llama *pie.* El acento rítmico cae en una de las moras del pie. Varios pies, que reunidos componen una unidad ritmico-melódica completa, forman la unidad rítmica, el verso. Varios versos, unidos en un ciclo que se repite en el canto, forman una *estrofa* o *copla.* En el ejemplo que sigue, se evidencia la función de la mora, del pie, del verso y de la estrofa:



[4] Es el texto ruso de la primera estrofa de la *Internacional.* [N. T.]

El signo indica una mora, dos moras, tres; v es el acento rítmico[5].

El pie (las moras comprendidas entre dos trazos verticales) se compone de cuatro moras. En esta canción, el pie varía de la forma 3 + 1 a la 1 + 1 + 1 + 1, es decir, contiene ora dos, ora cuatro sílabas. El acento rítmico cae en la primera sílaba del pie. El verso se compone de tres pies, el último de los cuales puede ser incompleto, y de un «precompás» *(vsta..., ves'..., ki..., i v smertnyj...)*, es decir, de las sílabas que preceden al primer acento rítmico del verso.

Cuatro versos forman una estrofa, que constituye una melodía completa.

Pero, mientras en el canto ruso es posible prolongar cualquier sílaba en una, dos o tres moras (o incluso en más), en las lenguas clásicas la longitud de las sílabas era una propiedad de la propia lengua, y algunas sílabas no podían cantarse como breves, ni otras como largas.

En las lenguas clásicas, las sílabas se dividían en largas o breves. La larga se indicaba con el signo « - », y la breve con «◡».

En la ejecución musical, la sílaba duraba el tiempo de una mora, y la larga el de dos.

Por eso los pies (los compases) clásicos estaban constituidos por la unión de sílabas largas y breves. La forma breve del pie tenía su propio nombre. Como la terminología clásica sigue estando extendida, incluso aquí la tabla de los pies clásicos.

Pie de dos moras:

◡◡ (pătĕr), pirriquio

Pie de tres moras:

– ◡ (fōrtĭs) coreo o troqueo
◡ – (rĕgūnt) yambo
◡◡◡ (dŏmĭnŭs) tribraquio

Pies de cuatro moras:

– ◡◡ (tēmpŏră) dáctilo
◡◡◡ (pĕrītŭs) anfibraco
◡◡ – (bŏnĭtās) anapesto
– – (vōbīs) espondeo
◡◡◡◡ (strĭgĭlĭbŭs) dipirriquio o proceleusmático

[5] Para leer rítmicamente estos signos, es preciso asignar a la mora una longitud convencional. Por ejemplo, pueden tomarse dos golpecitos de un reloj de bolsillo (es decir, 2/5 de segundo), y, al leer, medir con los dedos el número de las moras que corresponden a cada nota.

Pies de cinco moras:

˘˘˘˘ (vīrgĭnĕŭs) peón primero
˘˘˘˘ (pŏĕtĭcŭs) peón segundo
˘˘˘˘ (mănífēstŭs) peón tercero o didimeo
˘˘˘˘ (mĭsĕrĭcōrs) peón cuarto
˘˘˘ (dŏlōrēs) baquio
˘˘˘ (fēcĕrānt) crético o anfímacro
˘˘˘ (pēccātă) antibaquio o palimbaquio

Pies de seis moras:

˘˘˘ (clāmōrēs) moloso o trimacro
˘˘˘˘ (rĕdĕūntēs) jónico menor o ascendente
˘˘˘˘ (sĕvĕrĭtās) diyambo
˘˘˘˘ (ĭnārdēscĭt) antipasto
˘˘˘˘ (dēstĭtŭī) coriambo
˘˘˘˘ (prīncĭpālĭs) dicoreo o ditroqueo
˘˘˘˘ (ēnōrmĭtĕr) jónico mayor o descendente

Pies de siete moras:

˘˘˘˘ (sălūtāntēs) epítrito primero
˘˘˘˘ (cōmprōbābānt) epítrito segundo
˘˘˘˘ (cōnsēntĭēns) epitrito tercero
˘˘˘˘ (ōrnāmēntă) epítrito cuarto

Pie de ocho moras:

˘˘˘˘ (ĭntĕrrŭmpēns) dispondeo

Como los pies clásicos no podían tener menos de dos ni más de cuatro sílabas, los 28 tipos de pies registrados agotan todas las posibles combinaciones de largas y breves que forman los pies.

En el verso, los límites del pie y los de las palabras también podían no coincidir. Pero el final del verso, tras el que debía haber una pausa, coincidía necesariamente con el final de la palabra.

El último pie podía no ser métricamente idéntico a los otros pies del verso. Si éste era más breve que los otros, el verso se llamaba *cataléctico;* si era idéntico a los otros, *acataléctico;* y, si era más largo, *hipercataléctico.*

En cada pie, caía un acento rítmico, llamado *ictus.* La sílaba en la que caía el *ictus* se llamaba *arsis,* en oposición a la parte átona del pie *(tesis).* En general, el *ictus* caía en la primera sílaba larga del pie. Adviértase que también en la música moderna el acento cae, predominantemente (aunque no necesariamente), en las notas largas. Véanse en el ejemplo (vsta)*vaj pro*(kljat'em), (ves')*mir go*(lodnych), (ki)*pit naš, boj ve-sti go*(tov).

Así, pues, las características fundamentales del pie eran dos: la longitud, calculada en moras, y la posición del *ictus*. El verso se definía por el número y por el carácter de los pies.

El verso más difundido era el *hexámetro,* compuesto de seis pies de cuatro moras cada uno, con *ictus* en la primera sílaba. Entre todos los pies de cuatro moras, dos comienzan con una larga (que puede tener el acento rítmico): el espondeo y el dáctilo. El hexámetro se componía precisamente de espondeos y de dáctilos; en general, el quinto pie era un dáctilo, mientras que el sexto era obligatoriamente de dos sílabas y podía ser igual a los otros (espondeo) o más corto (troqueo). He aquí un ejemplo de hexámetro latino (en el primer verso, indico las largas y las breves; en los otros, sólo los *ictus).*

Ā́t rēgīnă grăvī jāmdū́dūm sā́ucĭă cū́ra
Vúlnus alít venís; et cáeco cárpiter ígni.
Múlta víri virtús animó, multúsque recúrsat
Géntis honós; haerént infíxi péctore vúltus,
Vérbaque: néc placidám membrís dat cúra quiétem.[6]

El esquema general del hexámetro es el siguiente:

–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑

En el verso latino, se respetaban las siguientes normas: estaba prohibida la presencia contigua de dos vocales, que recibía el nombre de «hiato». Si una palabra terminada en vocal o en «m» (que formaba con la vocal precedente un único sonido vocálico nasal) iba seguida de una palabra que empezaba en vocal o en «h» (aspiración), las vocales que se encontraban próximas se fundían en un solo sonido vocálico complejo. Este fenómeno se llamaba *elisión.*

Por ejemplo:

Cónticuére‿omnés, inténtique‿ora tenébant
Aút pelagó Danaum‿insidiás suspéctaque dóna
Séd quid ego‿haec autém nequíquam‿ingráta revolvo.

---

[6] A condición de que cada vocal se pronuncie con un canto popular, estos versos suenan del siguiente modo:

Āat reegiīna gravii jaamduuduum saaucia cuuraa
Vuulnus aliit veeniis; eet çaecoo caarpiter iignii
Muulta virii yiirtuus animoo muultuusque recuursaat
Geentis honoos haereent iinfiixii peectore vuultus,
Veerbaque neec placidaam meembriis daat cuura quieetem.

Para leer correctamente, conviene acompañar la lectura marcando con la mano el compás de las moras, con especial energía la primera, quinta, novena, etc.; cada cuatro moras de cada verso. Este último consta de 36 moras.

«Solfeando», es decir, expresando con la sílaba «ta» el esquema del hexámetro, obtenemos:

tá-a ta-ta, tá-a ta-ta, tá-a ta-ta, tá-a ta-ta, tá-a ta-ta, tá-a ta-ta

Cada grupo «ta-ta» puede ser luego sustituido por un grupo átono «ta-a», por ejemplo:

tá-a ta-a, tá-a ta-a, tá-a ta-ta, tá-a ta-a, tá-a ta-ta, tá-a ta.

En el hexámetro, el verso se dividía, por lo general, en dos períodos. Esa división correspondía a una especie de interrupción de la línea rítmico-melódica (el hexámetro, compuesto de un número de sílabas que variaban de 13 a 17, solía comprender dos, y, a veces, incluso tres *cola* del discurso), y se llamaba *cesura*. Coincidía con el límite de la palabra, y podía caer en diversos puntos, preferentemente después de la arsis del tercer pie:

Háctenus árvorúm / cultús et sídera cóeli:
Núnc te, Bácche, canám, / nec nón sylvéstria, técum
Vírgultá, et prolém / tardé crescéntis olívae.

O después de la primera sílaba breve del tercer pie, cuando éste era un dáctilo:

Fórmosám resonáre / docés Amaryllida sylvas.

O después del arsis del cuarto pie. Pero, en este caso, era necesaria una cesura suplementaria después del arsis del segundo pie:

Quid refért /, morbo án furtis //, pereámne rapínis...
Et si quid / cessare potés, // requiesce sub umbra...

El hexámetro no era un metro estrófico, pero, unido al «pentámetro», formaba un dístico (elegíaco).

Se llama pentámetro un verso con este esquema:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – // – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Párve nec ínvideó, sine mé, liber, íbis in úrbem
Héu mihi! quó dominó // non licet íre tuó
Difficilis, facilis, jucundus, acerbus es idem:
Néc tecúm possúm // vívere, néc sin té.

En la lírica, los poetas clásicos utilizaban, a veces, estrofas compuestas por versos diferentes, que, a su vez, se componían de pies diversos en sucesión regular. Esos versos se llamaban *logaédicos*. He aquí un ejemplo de estrofa sáfica (de Horacio).

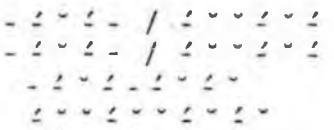
Esquema:

– ⏑ – ⏑ – / ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – / ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – / ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑

Jám sátis terrís / nívis atque dírae
Grándinis misít Pater ét rubénte
Déxterá sacrás iaculátus árces
Térruit Úrbem.

Estrofa alcaica:

Esquema:



Nūnc ĕst bĭbēndūm / nūnc pĕdĕ lĭberō
Pulsánda téllus / núnc saliáribus
Ornáre púlvinár deórum
Témpus erát dapibús, sodáles.

Las lenguas modernas han perdido (o perdido en parte) la cantidad silábica, en cuyo lugar se ha instaurado la distinción entre sílabas tónicas y átonas. Las imitaciones modernas de los metros clásicos se basan en el principio de no tener en cuenta la cantidad. El arsis se expresa con una sílaba tónica, y las otras sílabas, con sílabas átonas.

En Alemania, a finales del siglo XVIII, Klopstock hizo populares estas imitaciones. He aquí una imitación del hexámetro.

Únterdés was Sátan mit Ádramélech der Érde
Áuch schon näher gekómmen. Sie gingen nében einánder
Jeder allein, und in sich gekehrt. Jetzt sahe den Erdkreis
Adramelech von sich in ferner Dunkelheit liegen.

Dístico elegíaco:

Wiedriger sind mir die redenden, als die schreibenden Schwätzer
Diese leg'ich weg; jenen entflieh'ich nicht stets.

Estrofa alcaica:

Der Kühne Reichstag Gallien dämmert schon,
Die Morgenschauer dringen den wartenden
Durch Mark und Bein; o komm, du neue
Labende, solbst nicht gestäumte Sonne. *(Die Etats Généraux.)*

En Rusia, los metros clásicos se imitaban tomando como base el mismo principio. He aquí un ejemplo de hexámetro:

Čìstyj lòsnitsja pòl; stekljànnye čàši blistàjut;
Vsè už uvènčany gòsti; inòj obonjàet, zažmùrjas',
Làdana slàdostnyj dým; drugòj otkryvàet amfòru,
Zàpach vesëlyj vinà razlivàja dalèče: sosùdy
Svètloj, studenoj vodý, zolotistye chlèby, jantàrnyj
Mëd i sýr molodòj, — vsë gotòvo; ves' ùbran cvetâmi
Žèrtvennik. Chòry pojùt. No v načàle trapèzy, o, drùgi,
Dòlžno tvorit' vozlijàn'e, veščàt' blagovèščie rèči...

(A. S. Pushkin.)

Dístico elegíaco:

Slyšu umólknuvšij zvùk božèstvennoj èllinskoj rèči
Stàrca velikogo tèn' čùju smuščennoj dušój. (A. S. Pushkin.)

Estrofa sáfica:

Nòč' bylà prochlàdnaja, svètlo v nèbe
Zvëzdy blèščut, tícho istòčnik l'ťsja,
Vëtry nèžny vèjut, šumjàt listàmi
Tòpoly bèly. (Radiščev) [7].

Estrofa alcaica:

Kogdà rodílsja Fèb-Apollòn, emù
Zlatòju mitroj Zèvs povjazàl čelò
I liru dàl i belosnèžnik
Dàl lebedèj s kolesnicej lëgkoj. (Vjačeslav Ivanov.)

Es de señalar que las imitaciones de los hexámetros clásicos no pertenecen por si mismas al sistema métrico, pues no son una forma musical y recitativa, sino declamatoria y hablada. Ya no hay longitudes musicales, moras, sino sólo un sistema de silabas tónicas y átonas, característico de la métrica tónica.

En casi todas las literaturas, tales imitaciones se vieron precedidas de intentos de introducir en las lenguas modernas el sistema métrico puro, dividiendo convencionalmente las sílabas de la lengua en largas y breves.

Por ejemplo, en 1619, se publicó la gramática de Meletij Smotrickij [8], que atribuía a la lengua literaria de la época (el eslavo-eclesiástico) una prosodia cuantitativa [9], establecía qué sonidos, y en qué casos, eran largos o breves, y proponía para Rusia el sistema métrico. A la gramática se añadían también ejemplos de hexámetros:

Sarmatski novorastnyja musy stopu pervu

Tščaščujusja Parnass vo obitel' večnu zajati...

El sistema de Smotrickij era exquisitamente métrico, en el sentido de que: 1) el ritmo estaba determinado por la longitud de un modo

[7] A. N. Radiščev (1794-1802) escribió además de odas el célebre *Putešetvie iz Peterburga v Moskvu* [*Viaje de Petersburgo a Moscú*], en el que denunció el problema de la servidumbre de la gleba. [N. T.]

[8] Meletij Smotrickij (hacia 1572-1630) se inspiró en el modelo griego para su célebre gramática del eslavo-eclesiástico. [N. T.]

[9] Se llama prosodia a la parte de la fonética que estudia las propiedades cuantitativas de los sonidos de una lengua: longitud, acento, elevación de la voz, etc. La «*prosodia cuantitativa*» es la teoría de la longitud de los fenómenos. Adviértase que el término «prosodia» se emplea también en otro sentido, como sinónimo de «métrica».

natural, no por el acento que caía en las sílabas; 2) los *ictus* rítmicos caían en las sílabas, independientemente del acento, es decir, una sílaba tónica podía encontrarse en tesis, y una átona en arsis (por ejemplo, desde el punto de vista rítmico, la palabra «*sarmátski*» tenía dos *ictus: «sármatski»).*

La profunda influencia ejercida por las literaturas clásicas sobre las modernas hizo, desde luego, que tales intentos de trasplantar la métrica clásica a suelo moderno, aunque resultaron infructuosos, condicionaron fuertemente la teoría del verso moderno. Las lenguas modernas han perdido la cantidad, junto con la función puramente musical que ésta desempeñaba en las lenguas antiguas. Los teóricos que buscaban en las lenguas modernas un equivalente de la longitud, lo encontraban en la acentuación: por consiguiente, la sílaba tónica comenzó a llamarse larga, y la átona, breve. Con esta sustitución, la tabla de los pies griegos comenzó a aplicarse a versos modernos (por ejemplo, se llama yambo a un par de sílabas, la segunda de las cuales es tónica: «*idú*» [voy]; troqueo, dos sílabas con acento en la primera: «*búdu*» [seré]). Los *ictus* rítmicos se fijaban en las sílabas tónicas; es decir, se requería la coincidencia del acento natural con el poético. Así, todo el sistema había sido radicalmente modificado, pero continuaba empleándose la terminología métrica musical, lo que daba lugar a equívocos. Por ejemplo, en la palabra «*otmščén'e* [venganza], la sílaba «*otm*» se consideraba breve, y «*ščen*» larga, aunque la primera requiere un tiempo más largo que la segunda, en una pronunciación normal.

También el sistema de los pies antiguos fue trasladado íntegramente a la versificación moderna, aunque ahora tales pies hubiesen perdido el valor de variantes del compás musical, etc.

Si se buscan equivalentes de la versificación métrica, pueden encontrarse en forma más o menos pura en los cantos populares y en las *stariny* (byline) [10], a condición de que se tenga en cuenta que el texto del canto es inseparable de la melodía del motivo, que sólo se puede cantar y no decir (la declamación del texto es ya similar a la paráfrasis).

En los cantos, cada sílaba tiene su duración, y los grupos de sílabas tienen un acento musical, que en general coincide, pero también puede no coincidir, con el acento natural de las palabras. La diferencia respecto al metro clásico consiste en el hecho de que la longitud de la sílaba está determinada exclusivamente por la melodía sobre la que se ejecuta el canto, y no por propiedades intrínsecas, lingüísticas, de las palabras. Separada de la melodía, la palabra pier-

[10] Las «byline» (llamadas también «*stariny*», o cantos sobre el tiempo antiguo) son cantos épicos, conservados en la tradición folklórica. [N. T.]

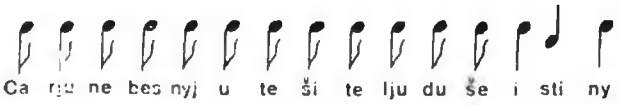
de su propio ritmo. Nuestra lectura rítmica de los cantos populares es una interpretación artificiosa, una deformación de su ritmo natural, de igual modo que es falsa la transposición del ritmo de un sistema al otro en todas las imitaciones de los mëtros clásicos en las lenguas modernas.

2. *El sistema silábico*

En la Edad Media, el latín dejó de ser una lengua viva y fue sustituido en el uso popular por los dialectos romances, de los que se desarrollaron las modernas lenguas de la Europa meridional, mientras el latín se conservaba sólo en los ambientes próximos a la Iglesia y en los ambientes cultos, perdiendo la propiedad de la longitud silábica; la diferencia cuantitativa entre las sílabas quedó olvidada, y la longitud de cada sílaba se convirtió en la unidad de medida rítmica. La lectura en forma de recitativo se redujo a la pronunciación isócrona de todas las sílabas, con cadencia al final del *colon* del discurso, acompañada del cambio de la altura del tono y de la duración (la cadencia, que no violaba la isocronía, se situaba, a veces, al comienzo del *colon).*

El carácter del recitativo medieval puede deducirse del estilo de lectura eclesiástico. La Iglesia, tanto ortodoxa como católica, ha conservado en su práctica los restos de una cultura viva desde hace unos mil años. Las vestiduras, los objetos sagrados, la pintura, son el testimonio de una cultura superada hace mucho tiempo. La lengua del rito (latín, eslavo-eclesiástico) ha dejado de vivir, desde hace unos mil años. Así, también el recitativo eclesiástico conserva la manera de la época en que nació la métrica silábica. He aquí un ejemplo de recitativo religioso arcaico:

o bien



Está claro que: 1) las sílabas se igualan (cada una dura una mora), y 2) hay una cadencia al final del *colon* en el último acento *(in tentationem, istiny),* que provoca la prolongación de la sílaba y un cambio de tono. De este recitativo nació el sistema métrico silábico.

Al elegir esta forma recitada, los poetas *nivelaban* los *cola,* haciéndolos iguales en el tiempo, y como el tiempo se medía en moras la igualación de los versos se reducía a la del número de sílabas, desde la inicial hasta la última tónica.

Así, por ejemplo, un verso de seis sílabas se componía de cinco sílabas átonas, a las que seguía una tónica (tras la cual podía no haber otras sílabas, o haber unas átonas, que no entraban en el cómputo rítmico). Un ejemplo de versos italianos:

Brillano le pupille
Di vivaci scintille.

Versos franceses:

Esprit toujours aim*able,*
Rimeur toujours ga*lant,*
Demain donnons au di*able*
Un monde turbu*lant*
Et qu'on dresse la *table*
Près d'un foyer brû*lant.*

En la base del sistema silábico, está el cómputo de las sílabas, regulado por la tradición. Por ejemplo, en la métrica francesa, se siguen en el cómputo de las sílabas las siguientes normas. todas las «*e* mudas» se pronuncian y se cuentan, excepto las que siguen a una vocal *(prierai* se compone sólo de dos sílabas: *prie-rai,* pero «racine» se compone de tres: *ra-ci-ne).*

Los diptongos «oi», «ui», «ié», etc., se consideran como una sola sílaba; por ejemplo, «*oisiveté*» es de cuatro sílabas: «*oi-si-ve-té*», «*lui*» de una, «*pied*» de una. (Adviértase que, a veces, «*ui*» no es diptongo: por ejemplo, la palabra «*ruine*» es de tres sílabas: «*ru-i-ne*»).

El hiato está prohibido en el verso clásico francés (de la mitad del siglo XVIII); es decir, no pueden ponerse juntas dos palabras, la primera de las cuales termina y la segunda empieza por vocal.

Pero, si la primera palabra termina en «*e* muda», se produce la *elisión,* es decir, la «*e*» no se pronuncia y no se cuenta. En «*paraître ensemble*» tenemos cinco sílabas: «*pa-raîtr'-en-sem-ble*»; «*parle encor*», tres, «*elle arma*», tres.

Es interesante el hecho de que, en condiciones favorables a la elisión de «*e* muda», se admitía también el hiato: por ejemplo, «*Sophie est bonne*» *(Sophie est),* «*trompée et triste*» *(trompé-et).* A pesar del hiato, estas asociaciones son legítimas, probablemente porque la vocal tras la cual se elidía la «*e* muda» tenía un ligero apéndice fónico, similar a nuestra «i», que separaba las vocales que se encontraban en contacto.

Los metros más antiguos de la poesía francesa son el octosílabo y el heptasílabo, que formaban secuencias en las que la cadencia de ca-

da verso era subrayada por la *asonancia,* es decir, por la coincidencia de la vocal tónica. He aquí un ejemplo de versos de siete sílabas con asonancia en *«i»* (primera mitad del siglo XIII):

Aine plus bele ne veïstes!
Esgarda par la gaudine
et vit la rose espanie
et les oiseaux qui se crient,
dont se calma orpheline
«Ai mi! lasse! moi caitive!
Por coi sui en prison misse?», etc. *(Aucassin et Nicolette.)*

Asonancias similares existían también en la poesía española.

La asonancia de este tipo fue luego sustituida por la *rima,* es decir, por la identidad completa de las palabras finales de los versos (desde el acento hasta el fin de la palabra). He aquí un ejemplo de antiguos octosílabos rimados:

Tant de loin que de prez m'est laide
La mors. La clamoit à son ayde
Tosjors, ung povre bosquillon
Que n'ot chevance ne sillon:
«Que ne viens, disoit, o ma mie
Finer ma dolorouse vie!»
Tant brama qu'advint; et de voix
Terrible: «Que veux-tu? — Ce bois
Que m'aydiez à carguez, madame».
Peur et labeur n'ont mesme game. (Marie de France, sig. XIII.

En cuanto a los versos de seis sílabas, se unían, a causa de su brevedad, en dodecasílabos, por pares. El límite entre los hemistiquios de seis sílabas se llamaba *cesura.* Como las sílabas siguientes al último acento no se contaban, en el antiguo dodecasílabo francés el primer hemistiquio terminaba, a veces, en una sílaba átona, que no entraba en el cómputo general *(hipercataléctico en cesura);* por ejemplo:

Pinabaux trebucha / sur l'herbe ensanglantée
Et fors de son poing *destre* /lui échappa l'épée.

A partir del siglo XVI, esas formas fueron desterradas, y el dodecasílabo se transformó en un verso con los acentos en la tercera y en la duodécima sílabas, con límite de palabra entre la sexta y la séptima:

Observez comme lui tous ces différents verts,
Plus sombres ou plus gais, plus foncés ou plus clairs.
Remarquez-les sourtout, lorsque la pâle automne,
Près de la voir flétrie, embellit sa couronne [11];
Que de variété! que de pompe et d'éclat!
La pourpre, l'orangé, l'opale, l'incarnat,
De leurs riches couleurs étalent l'abondance.
Hélas! tout cet éclat marque leur décadence. (J. Delille.)

[11] En el último verso, se produce elisión en cesura: *«fletri'embellit».*

Este verso se llamó alejandrino *(alexandrin),* y tuvo un papel importante, no sólo en la poesia francesa, sinó también en las literaturas que experimentaron la influencia del clasicismo francés.

Análogo fue el origen del verso de diez sílabas, con cesura después de la cuarta *(decasílabo):*

Je ne suis né / pour célébrer les saints
Ma voix est faible / et même un peu profane.
Il faut pourtant vous chanter cette Jeanne
Qui fit, dit-on, des prodiges divins. (Voltaire.)

En italiano, como en las otras lenguas romances meridionales, se desarrolló una métrica silábica algo distinta de la francesa. Por ejemplo, en el verso italiano, las normas de elisión son diferentes. Si en el límite de palabra se encuentran dos vocales, éstas forman un diptongo, que se cuenta como una sílaba; por ejemplo:

Egli ha fatto offerte a Rodomonte...

A veces, se formaba incluso un triptongo (tres vocales en una sola sílaba):

Lasciati avea i Cadurci e la cittade.

El verso más difundido es el de once sílabas con acento en la décima (endecasílabo). A diferencia del verso francés, el italiano no tiene cesura. Por ejemplo:

E non lo bramo tanto per diletto,
Quanto perché vorrei vincer la prova;
E non possendo farlo con effetto,
S'io lo fo immaginando, anco mi giova.

En el período de la influencia francesa, entró en Italia también el verso alejandrino (llamado «martelliano»). Pero, como el italiano tiene pocas palabras terminadas en sílaba tónica, sería difícil observar las reglas de la cesura francesa, que requeriría continuas elisiones en cesura. Por eso, el verso alejandrino italiano se estructura como el francés antiguo, o sea, admite sílabas no métricas el final del primer hemistiquio:

Il cuor di donna Fl*órida* / fa risistanza in vano;
È vittima d'am*óre,* / ma l'idolo è lontano. (Goldoni.)

En italiano, se admiten versos rimados y no rimados (sueltos).

El verso silábico italiano se distingue del francés por una cierta mayor regularidad en la distribución de los acentos (en general, en

silabas alternas). Pero esa tendencia a la regularidad no impide poner el acento en una sílaba cualquiera del verso.

En el verso silábico, predominan las poesías en rima (en francés, la rima es obligatoria).

Se llama rima a la identidad de los sonidos de dos palabras, a partir de la vocal tónica. Las rimas se dividen en:

1. Rimas terminadas en acento *(masculinos):*

rus. *lugà — beregà, drožàt — nazàd*
franc. *contour — jour, beauté — côté*
ital. *ferir — morir, pietà — libertà*

2. Rimas terminadas en *una* sílaba átona, es decir, con el acento en la penúltima *femeninos):*

rus. *zvùki — mùki, dremùčij — tùči*
franc. *vitre — chapitre, énorme — forme* (se consideran femeninas también las del tipo *enfoncée — amassée, prairie — chérie*, aunque esta «*e* muda» no se contaría en el interior del verso, y debería sufrir obligatoriamente la elisión, sin la cual esas palabras no son admitidas en el verso);
ital. *segno — sdegno, sorte — morte* (se consideran femeninas también del tipo *poi — suoi, via — dia*, aunque en el interior del verso estas palabras sean monosílabas) [12].

3. Rimas con acento en la antepenúltima silaba *(dactílicas):*

rus. *čudnaja — trùdnaja, ràzovyj — rasskàzyvaj*
ital. *amabile — interminabile* (en general, en italiano, los versos de terminación dactílica no riman entre sí);
en francés, no son posibles las rimas dactílicas.

4. Rimas con acento antes de la antepenúltima sílaba *(hiperdactílicas:*

ruso: *pokrjàkivaet — vskàkivaet, agàtovaja — zachvàtyvaja.*

En francés, se utilizan rimas masculinas y femeninas, y rige la ley de la alternancia, en virtud de la cual dos versos contiguos con terminación del mismo tipo deben necesariamente rimar entre sí; dos versos contiguos que no rimen deben tener terminaciones diferentes. Es-

[12] Esto ocurre porque el final del verso es cadenciado, o sea, las condiciones de la última sílaba difieren de las condiciones de las sílabas internas. Cfr. los ejemplos de recitativo eclesiástico, incluidos más arriba.

ta norma se observa también en la mayor parte de las composiciones clásicas rusas (siglo XIX).

En italiano, predomina el uso de la rima femenina (es decir, *todos* los versos de la composición tienen terminación femenina), y no se observa la regla de la alternancia.

El sistema silábico se utiliza no sólo en las lenguas romances, sino también en polaco. En esta lengua, no hay elisión; por consiguiente, cada silaba del verso se considera en sí misma [13]. Por ejemplo:

Jedzą, piją, lulki palą
Tańce, hulanka, swawola;
Ledwie karczmy nie rozwalą;
Ha, ha, ha, hi, hejże hola!
Twardowski siadł w końcu stola,
Podparł się w boki, jak basza,
"Hulaj, duszo, hulaj!" wola,
Śmieszy, tumani, prestrasza. (Mickiewicz)

Como las palabras polacas son llanas, los versos polacos tienen, en gran parte, desinencias femeninas. Para hacer rimas masculinas, es necesario poner al final del verso una palabra monosílaba, por ejemplo:

Rozpalili na kominie
Zaśpiewali jak do snu,
Pieśń się winie, nie się winie,
Z dawnich czasów, z motków lnu.

El verso alejandrino penetró desde Francia también en la métrica polaca. Pero también aquí, como en italiano, tropezó con la dificultad representada por la cesura masculina, en contraste con la desinencia femenina de las palabras polacas. El verso polaco no siguió el ejemplo del alejandrino italiano, es decir, no admitió el hipercataléctico en cesura. Para mantener el acento en la sexta sílaba, desplazó hacia delante en una sílaba el límite de palabra en cesura, es decir, lo puso entre la séptima y la octava sílaba, dividiendo el verso en dos hemistiquios. Por ejemplo:

Surojadki srebrzyste, / żółte i czerwone,
Niby czareczki różnym / winem napełnione.

He aquí el esquema comparativo del verso alejandrino francés, italiano y polaco:

---

[13] Los diptongos se forman solamente con la unión de «i» con una vocal siguiente. Por eso la palabra «*nie*» es monosílaba.

francés

italiano

o bien

polaco

Para aclarar la diferencia entre los tres sistemas, citaré algunos versos rusos compuestos expresamente, que realizan los tres sistemas:

1. Sistema francés:

Sméem li mý ešče, / v zaménu býlych béd
Lúščich grjadúščich dnéj / vstrečát' blízkij rassvét?
Ty búdeš' li, moj sýn, / ot nesčástij izbávlen
I tjažéloj pjatóju / nasíl'ja ne razdávlen?

2. Sistema italiano:

Ešče li my ne sméem, / preodolév gonén'e,
Vremén lúčšich i rádostnych / predvidet' prosvetlén'e?
Užel', moj sýn, ty búdeš' / ot gór'kich núžd izbávlen,
Zloj i tjážkoj pjatóju / nasíl'ja ne razdávlen?

3. Sistema polaco:

Neužéli ne sméem, / zabývši gonén'e,
Dnej grjadúščich i svétlych / vstrétit' prosvetlén'e?
Ty búdes', o sýn moj, / ot bédstvij izbávlen
I želéznoj pjatóju / zlóby ne razdávlen? [14].

De Polonia, la métrica silábica pasó a Rusia, donde se conservó hasta mediados del siglo XVIII.

El metro épico tridecasílabo (similar al alejandrino) fue acogido también en Rusia, donde era el metro más difundido para las obras de grandes dimensiones. De las normas polacas, fueron acogidas: la rima femenina (es decir, el acento en la duodécima silaba), raramente quebrantada, y el limite de palabra (la cesura) después de séptima

[14] Estos versos, por cuya incoherencia pido perdón al lector, son variantes de los versos alejandrinos rusos de *Žukovskij-Bernet:*

Užel' ne smeém mý, v zaménu dólgich bed,
Grjadúščich lúčšich dnej privétstvovat' rassvet?
Moj syn, tu búdeš' li ot gór'kich nužd izbávlen,
Želéznoju pjatój nasil'ja ne razdávlen?

sílaba.Se descuidó, en cambio, la regla del acento en sexta sílaba. En polaco, ésta era una consecuencia obligada del límite de palabra después de séptima sílaba, porque en esta lengua las palabras son llanas; en ruso, en cambio, los acentos son libres, lo que dio origen a que, en lugar de dos acentos fijos, el tridecasílabo ruso tuviese sólo uno, y, frecuentemente, el acento que precedía a la cesura caía en la última sílaba, la séptima, creando un claro desequilibrio rítmico entre los hemistiquios. Por ejemplo:

Kol' mnózi sut' sovĕty, / ichže lice krásno
Mnítsja býti, no, ĕgda / rassmótrĕm opásno,
Ináko javljájutsja... / pérvoe se jávĕ,
Poróditsja ot segó / ukorizna slávĕ
Nášej: ne proverguli / gréčeskim pod nózĕ
Carém vĕncá moegó? / I ichže ne mnózĕ
Usmirich pobĕdami, / tim sam podčinénnij.
Búdu, ne orúžiem, / ednim pobĕždénnij
Slóvom filosófovym. / Ináko že nósit
Obyčaj: da zakóna / pobĕždénnij prósit
Ot pobĕdnika, séj že / tomú da vladčet.
K tomú mir znáet, jáko / síli dovléet... [15]

Vladimir. Tragicomedia de Feofan Prokopovič [16], de 1705)

V. Trediakovskij [17], que realizó la reforma del verso silábico ruso, al comienzo de su carrera se servía del mismo sistema de Feofan Prokopovič. He aquí algunos ejemplos de su *Elegija na smert' Petra Velikogo* [*Elegía en la muerte de Pedro el Grande*] (1725):

Čtó za pečal' povsjúdu / slýšitsja užásno?
Ach! znat' Rossíja pláčet / v mnogoljúdstve glásno!
Gde ž povsednévnych toržĕstv / rádostej gromády!
Slyš', ne tókmo edína: / pláčjut už i čády!

Pero, en 1755, publicó un manual de versificación, en el que proponía como obligatorio el acento en la séptima sílaba. Su contemporáneo, Antioch Kantemir [18] acogió esta regla, admitiendo la libertad

[15] Mantengo en la grafía la letra «*ĕ*». Por influencia ruso-meridional, ésta se pronuncia como «*i*»; de aquí las rimas: «*miru-vĕru*», «*siju-tĺĕju*», «*bĕdno-stidno*» (*stydno*). [«ĕ» (*jat'*), letra eliminada del alfabeto ruso con la reforma ortográfica de 1919, se pronunciaba como «ie». N. T.]

[16] F. Prokopovič (1681-1736), poeta, dramaturgo y publicista, defensor de las reformas de Pedro el Grande. [N. T.]

[17] V. K. Trediakovskij (1703-1769), que inicialmente había escrito versos silábicos según la costumbre de la época, en 1735 publicó *Kratkij i novyj sposob k složeniju rossijskich stichov* [*Breve y nuevo sistema para componer los versos rusos*], en el que proponía una reforma de aquel verso. [N. T.]

[18] A. D. Kantemir (1709-1744), cultivador del verso silábico, en sátiras, que defendía las reformas de Pedro el Grande. [N. T.]

de poner el último acento del hemistiquio en la quinta o en la séptima sílaba. En ambos casos, tenemos un claro distanciamiento de la tradición polaca. He aquí un ejemplo de los versos de Kantemir:

Tot v sej žizni liš' blažén, / kto málym dovólen
V tišiné znáet prožít', / ot suétnych vólen
Myslej, čto múčat drugích, / i tópčet nadéžnu
Stézju dobrodételi / k koncú neizbéžnu.
Nebol'šoj dom, na svoém / postróennyj póle,
Daét núžnoe moéj / umérennoj vóle,
Ne skúdnoj, ne lišnej kórm / i srédnju zabávu,
Gde b s drúgom čétsnym ja mog, / po moemu nrávu
Výbrannym, v líšny časý / prognát' skúki brémja,
Gde b ot šúmu otdalén / próčee vsë vrémja
Provoždát' mež mértvymi / gréki i latíny,
Issléduja vsech veščéj / déjstva i pričíny. *(Sátira* VI, 1738) [19].

Esta reforma convirtió el verso simétrico polaco en el ruso, asimétrico, dando impulso al ulterior desarrollo de la métrica rusa.

Por otra parte, ya en los años 40 del siglo XVIII, el sistema silábico estaba en desuso en Rusia.

El verso silábico, en su forma moderna, es mucho más «hablado» que el antiguo, es decir, no requiere una lectura distinta de la prosa. La declamación no es más que una lectura regularizada y muy clara. No está, en absoluto, próxima al canto: los versos no se componen siguiendo una melodía musical. Desde este punto de vista, es curioso observar cómo la música vocal reciente (las romanzas) suele quebrantar el metro del texto poético. El canto moderno no realiza, sino que (con pocas excepciones) deforma el ritmo poético.

3. *El sistema tónico*

En la métrica silábica, sobre todo en los versos del área romance meridional, se observa la tendencia a distribuir de un modo regular, periódico, los acentos.

Por efecto de esta tendencia a la regularización de los intervalos entre sílabas tónicas, nació, hacia la época merovingia, una nueva métrica latina, que se conservó en los himnos católicos y que ha llegado hasta nosotros en poemas de cierta importancia, que demuestran que esta métrica se empleaba, no sólo en la forma de los himnos-cantos, sino también en obras no destinadas en absoluto al canto.

[19] En composiciones anteriores, Kantemir admitía la cesura femenina; por ejemplo:

Brani togo, kto prósit / s pustymi rukami...
Noj v kovčege s sobóju / spas sebe vsë ravnych...

Veamos, por ejemplo, el himno *Pange lingua,* escrito según este sistema, y observemos la distribución de los acentos. Indicamos, convencionalmente, con el signo «ˊ», los acentos principales de las palabras, y con «ˋ» los secundarios, atenuados.

Pánge lingua gloriósi / córporis mystériùm
Sanguinísque pretiósi, / quém in múndi prétiùm
Frúctus véntris generósi, / rex effúdit géntiùm.
Nóbis dátus, nóbis nátus / ex intácta virginè
Et in mûndo conservátus / spárso vérbi séminè,
Súi môras incolátus / míro cláusit órdinè.

Veamos la posición de los acentos en cada hemistiquio, indicando con un número el orden de la sílaba sobre la que cae el acento. El cuadro que así obtenemos es el siguiente:

1 3 7 / 1 5 (7)
3 7 / 1 3 5 (7)
1 3 7 / 1 3 5 (7)
1 3 5 7 / 3 5 (7)
3 7 / 1 3 5 (7)
1 3 7 / 1 3 5 (7)

Obtenemos exclusivamente cifras impares que demuestran que el acento podía caer sólo en posiciones impares. En otros términos, las sílabas pares y las impares tienen funciones diversas. Las impares se reservan a las sílabas tónicas: cada sílaba impar suscita en nosotros la expectativa del acento, que no cae, en cambio, en las sílabas pares. Si «solfeásemos» el metro de esta poesía (es decir, si quisiésemos dar una idea de dicho metro repitiendo la misma sílaba, por ejemplo, «ta»), obtendríamos el esquema siguiente:

tá-ta tá-ta tá-ta tá-ta / tá-ta tá-ta tá-ta-tà
tá-ta tá-ta tá-ta tá-ta / tá-ta tá-ta tá-ta-tà

Hasta tal punto estamos habituados a reunir sílabas tónicas y átonas en grupos-palabras con un solo acento, que incluso en un texto solfeado realizaremos esta operación, desde luego igualando todas las «palabras», es decir, reuniendo por parejas las sílabas «ta» (no hay otras posibilidades).

Este solfeo puede realizarse también sobre un texto concreto, haciendo abstracción de los límites efectivos de la palabra y de los acentos reales; por ejemplo:

Pánge / lingua / glóri / ósi // córpo / rismy / stêri-ùm
Sángui/ nisque / préti / ósi // quémin / múndi / préti-úm

Esa pronunciación del verso, en la que el texto no es más que un cañamazo convencional para poner de relieve la expectativa rítmica, se llama *escansión*.

En la escansión, los versos se dividen en grupos de sílabas, idénticos desde el punto de vista rítmico, y con las sílabas tónicas en las mismas posiciones. Por analogía con la métrica griega, esos grupos se llaman pies, y para cada pie se usa un término, derivado de los clásicos que sustituyen convencionalmente la sílaba larga con una tónica, y la breve con una átona. Por eso, los versos latinos transcritos más arriba pueden definirse del siguiente modo: el primer hemistiquio está constituido por cuatro pies trocaicos (- ∪), y el segundo puede considerarse, o bien como una tripodia trocaica con cláusula dactílica (sin tener en cuenta el acento secundario de la última sílaba), o bien como una tetrapodia trocaica con cláusula masculina (si se considera el acento secundario como rítmicamente equivalente a los otros).

El sistema tónico predomina en las literaturas germánicas, en alemán y en inglés.

En alemán, la afirmación de una métrica tónica regular, producida en el siglo XVII bajo la influencia de la actividad literaria de Opitz (*Martini Opitii. Buch von der deutschen Poeterey*, 1624), fue precedida por la larga evolución de las formas métricas nacionales alemanas, ahora desaparecidas.

Esa evolución partió del antiguo verso aliterativo construido aproximadamente de este modo: estaba formado por dos hemistiquios, cada uno de los cuales tenía dos acentos rítmicos principales. Era, además, obligatorio que la consonante que precedía al primer acento rítmico del segundo hemistiquio fuese idéntica a la que precedía a uno o a los dos acentos rítmicos del primer hemistiquio. Por eso, dada la frecuencia del acento en la primera sílaba de la palabra, el verbo tenía necesariamente tres palabras que comenzaban con consonantes idénticas. Por ejemplo:

*We*laga nu *wa*ltant got / *wê*wurt skihit
ih wallôta *su*maro ent wintro / *seh*stie ur lante
(*Hildebrandslied*, c. 800.)

Este verso aliterativo se desarrolló lentamente en el verso rimado, que se afirmó definitivamente en el siglo XIII. Seguía estando dividido en dos, es decir seguía formado por hemistiquios, pero, en lugar de dos acentos, en cada hemistiquio había tres (y, en el último de la estrofa, incluso más); es de señalar también que los hemistiquios rimaban entre sí (el primero del primer verso con el primero del segundo, los segundos hemistiquios entre sí):

Und íst in álten máeren / wunders vil geséit
Von hélden lébebáeren / von grôzer árbeit
Von fröuden, höchgezîten / von wéinen únd von klágen
Von küener récken strîten / muget ír nu wúnder hóeren ságen.
(Nibelungenlied, sig. XIII)[20].

El verso nacional alemán era cultivado en diversas formas por los maestros cantores.

La reforma de Opitz se redujo a sustituir las viejas formas del verso de los *Minnesänger* y las formas más recientes, que imitaban servilmente el verso clásico, con el verso tónico, constituido por la alternancia regular de sílabas tónicas y átonas. Si el verso comenzaba con un acento (eran tónicas todas las sílabas impares del verso), se obtenía un sistema trocaico; si comenzaba con una sílaba átona (con las sílabas pares del verso, todas tónicas), se tenía un sistema yámbico. A estos sistemas métricos bisílabos, el profesor Buchner, discípulo de Opitz, agregó el dáctilo, primera forma de pie trisílabo en Alemania.

Las formas de dos y de tres sílabas se consideran separadamente, pues se rigen por normas distintas.

Gracias a la gran cantidad de palabras breves existentes en alemán (las largas se forman, a menudo, mediante la simple yuxtaposición de palabras breves, similar a las modernas fusiones de abreviaturas, del tipo *Leningradgubispolkom*[21], en que las palabras componentes no pierden su autonomía), y también a la presencia en las palabras largas de uno o más acentos secundarios, el verso tónico alemán consiste en una alternación perfectamente regular de sílabas tónicas y átonas (al contrario del himno latino que hemos examinado, en el que no todas las sílabas impares tienen acento).

Estos son algunos ejemplos de metros binarios alemanes:

1. Troqueo:

Willst du immer wéiten schwéifen?
Sieh, das Gute liegt so nah,

[20] En las imitaciones más recientes del metro del poema de los Nibelungos, los alemanes (por ejemplo, Uhland en su *Graf Eberhardt)* recurren a un metro que recuerda el alejandrino italiano. Esos versos suenan aproximadamente así (reúno de dos en dos los versos de A. Tolstoi en *Russkaja istorija ot Gostomysla* [*Historia rusa por Gostomysl*], en la que, probablemente, parodiaba adrede los versos de Uhland):

Poslúšajte, rebjáta, čto vam rasskážet ded.
Zemljá naša bogáta, porjádka v nej liš' net.

En este ejemplo, riman no sólo los versos, sino también los hemistiquios.

[21] La sigla, especialmente después de la revolución, significa *Leningradskij gubernskij ispolnitel'nyj komitet* [Comité ejecutivo de la provincia de Leningrado]. [N. T.]

Lerne nur das Glück ergreifen;
Denn das Glück ist immer da. (Goethe.)

Cfr. el troqueo inglés:

When the moon is in the wave,
And the glow-worm in the grass,
And the meteor on the grave,
And the wisp on the morass;
When the falling stars are sooting,
And the answer'd owls are hooting,
And the silent leaves are still
In the shadow of the hill,
Shall my soul be upon thine
With a power and with a sign. (Byron)

Cfr. la pentapodia trocaica no rimada alemana:

Sass ich früh auf einer Felsenspitze,
Sah mit starren Augen in den Nebel;
Wie ein grau grundiertes Tuch gespannet
Deckt er alles in die Breit' und Höhe... (Goethe)

2. Yambo:

Es gibt der Ésel, wélche wóllen
Dass Nachtigallen hin und her
Des Müllers Säcke tragen sollen.
Ob recht, fällt mir zu sagen schwer.
Das weiss ich: Nachtigallen wollen
Nicht, dass die Esel singen sollen. (Bürger)

Cfr, la tetrapodia yámbica inglesa:

My soul is dark — oh! quickly string
The harp I yet can brook to hear;
And let thy gentle fingers fling
Its melting murmurs o'er mine car:
If in this heart a hope be dear
That sound shall charm it forth again
If in these eyes there lurk tear
'Twill flow, and cease to burn my brain. (Byron)

Pentapodia yámbica rimada:

Die Welt durchaus ist lieblich anzuschauen
Vorzüglich aber schön die Welt der Dichter
Auf bunten, hellen oder silbergrauen
Gefilden, Tag und Nacht, erglänzen Lichter.
Heut ist mir alles herrlich; wenn's nur bliebe.
Ich sehe heut durchs Augenglas der Liebe. (Goethe)

Este verso está muy difundido en forma no rimada:

Gegrüsset seid ihr mir, ihr Morgensterne
Der Vorzeit, die den Allemanen einst
In ihre Dunkelheit des Strahl des Lichts,
In ihre tapfre Wildheit Milde brachten. (Herder)

Cfr. un empleo similar de la pentapodia yámbica *(blank verse* o *heroic verse)* en la literatura inglesa:

Then, when I am thy captive, talk of chains
Proud limitary cherub! but ere then
Far heavier load thyself expect to feel
From my prevailing arm, though heaven's king
Ride on thy wings, and thou with thy compeers,
Us'd to the yoke, draw'st his triumphant wheels
In progress through the road of heaven, star-pav'd. (Milton)

Este verso se empleaba en la tragedia (Shakespeare; en Alemania, Schiller y otros).

El alejandrino, introducido por la influencia francesa (bajo la forma de hexapodia yámbica con cesura después de la sexta sílaba) en las literaturas germánicas, no echó raíces en ellas, y se encuentra raramente tanto en Alemania como en Inglaterra. En su lugar hallamos sobre todo la pentapodia yámbica sin cesura, que experimentó en diversas épocas la influencia del decasílabo francés y del verso épico italiano (ver los ejemplos más arriba). Fue, precisamente, desde las literaturas germánicas como este metro penetró en Rusia, donde también el alejandrino, tomado de Francia, contribuyó a sustituir en la literatura dramática la hexapodia yámbica.

Los metros bisílabos predominan en la literatura alemana; los trisílabos son mucho más raros.

Estos últimos se caracterizan por el hecho de que el acento cae, no en sílabas alternas, sino cada dos sílabas. Así, el grupo escandido (el pie) es de tres sílabas. Si el primer acento cae en la primera sílaba del verso (y luego en la cuarta, en la séptima y así sucesivamente), tenemos un verso dactílico; si cae en la segunda (quinta, octava, etc.), un verso anfíbraco; si en la tercera (sexta, novena, etc.), anapéstico.

Para no multiplicar excesivamente los ejemplos, citaré sólo un caso de verso alemán anfíbraco:

O wären wir weiter, o wär'ich zu Haus!
Sie kommen, da kommt schon der nächtliche Graus;
Sie sind's, die unholdigen Schwestern.
Sie streifen heran, und sie finden uns hier,
Sie trinken das mühsan geholte, das Bier,
Und lassen nur leer uns die Krüge. (Goethe)

Todos los versos que hemos examinado son simples equivalentes del silábico. En relación con las reglas de la métrica silábica, son irreprochables, y tienen una sola particularidad: además de las reglas de la métrica silábica, observan la regla de la distribución periódica de los acentos.

Es de señalar que los acentos de los metros trisílabos son más enérgicos que los de los metros bisílabos. Desde el momento en que caen sobre una de las tres sílabas, raramente coinciden con los acentos secundarios de las palabras. En los metros bisílabos, puede suceder que, en puntos rítmicamente acentuados, caigan sílabas sobre las cuales sólo forzadamente puede ponerse un acento secundario; por ejemplo:

(')
Bis mit ihren *záuberischen* Tönen... (Herder)

veamos también un ejemplo de hexapodia yámbica mezclada con pentapodias y con acento sumamente incierto:

Mein Glück sei Sie die mit der Weissheit thronet,
Das Ruder *thätiger* Vernunft in ihrer Hand:
Sie, die dem stillen Fleiss, der *mit* sich selber wohnet,
Die *Trefflichsten* der Gaben zuerkannt.

Un acento tan debilitado es sumamente raro en los metros trisílabos.

Esto es evidente, sobre todo, en cuanto a los versos con metro bisílabo, en los que la distribución de los acentos está determinada frecuentemente no por el texto, sino por el esquema métrico. Tales acentos, de origen rítmico, no influyen en el significado de las proposiciones o de las frases, pues el oyente los recibe como una característica del discurso en verso, y no de la expresión verbal en cuanto tal. Véanse los versos goethianos:

Mit Geist und Fleiss *uns an* die Kunst bebunden...

¿Por qué no cae sobre «*uns*» el acento, que encontramos, en cambio, sobre «*an*»? Porque lo exige el esquema yámbico del verso. O bien:

In *der* Beschränkung zeigt sich erst *der* Muster,
Und *das* Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

¿Por qué, en el primer verso, el primer «*der*» es acentuado, y el segundo no? ¿Por qué, en el segundo verso, entre todos los

monosílabos, además del verso «*kann*» se acentúa también la palabra «*der*», que en prosa no se acentúa nunca (con acento, los artículos «*der, die, das*» cambian de significado, y asumen casi la función de pronombres demostrativos)?

Está claro que, en los metros bisílabos, el sistema de acentuación es un sistema rítmico *adaptado* al texto. Basta sólo con que este último no contraste demasiado decididamente con él (y, también a este respecto, cada poeta tiene su propia *manera* de utilizar la libertad que se le concede). Sólo el número de las sílabas del verso es un dato objetivo.

La cuestión es un poco diferente cuando se trata de los metros trisílabos, en los que a cada acento rítmico corresponde claramente el acento de la palabra (salvo rarísimas excepciones), y en los que las palabras con acento debilitado están en los puntos métricamente débiles.

La atención del oyente, en los metros trisílabos, es atraída, de un modo más claro, por los acentos del verso; el cómputo de las sílabas a segundo plano, e incluso son posibles también algunas desviaciones.

En el ejemplo de anfíbraco ya citado, se respeta rigurosamente el número de sílabas. Pero veamos otro poema de Goethe:

Wer réitet so spät *durch* Nácht *und* Wind
Es ist *der* Vater mit séi*nem* Kind;
Er hát *den* Knáb*en* wòhl in dem Arm.
Er fásst *ihn* sicher, er hält *ihn* wárm.

Aquí, los acentos están separados, ora por una, ora por dos sílabas. Se tiene, sin embargo, la impresión de que se trata de un anfíbraco. Pero la medida del verso ya no es tanto el número de sílabas como el de acentos.

Por eso, en la métrica tónica, además del sistema *isosilábico* que hemos presentado (o, mejor, además del yambo, del troqueo, del anfíbraco, del anapesto y del dáctilo), existe también un sistema *acentuativo*.

Ese sistema, que se remonta a formas nacionales germánicas, nació, juntamente con el isosilábico, a finales del siglo XVIII, y se afirmó, sobre todo, a comienzos del XIX (los metros libres de Goethe y de sus contemporáneos en Alemania, el poema de Coleridge, *Christabel,* en Inglaterra, etc.).

He aquí algunos ejemplos de versos acentuativos:

Ein sass am murmelndem Strome
Die Sorge nieder und sann:
Da bildet' im Traum der Gedanken
Ihr Finger ein leimernes Bild... (Herder)

Welcher Unsterblichen
Soll der höchste Preis sein?
Mit niemand streit ich;
Aber ich geb ihn
Der ewig beweglichen
Immer neuen
Seltsamen Tochter Iovis,
Seinen Schoskinde,
Der Phantasie. (Goethe)

Cfr. los versos ingleses:

'Tis the middle of night by the cástle clóck
And the ówls have awáken'd the crówing cóck
Tu — whit! — Tu — whóo!
And hárk agáin! the crówing cóck
How drówsily is crew. (Coleridge)

From the point of encountering blades to the hilt
Sabres and swords with blood were gilt;
But the rempart is won, end the spoil begun,
And all but after carnege done.
Shriller shrieks non mingling come
From within the plunder's dome:
Hark to the haste of flying feet,
That splash in the blood of the slippery street
But here and there, where, 'vantage ground
Against the foe may still be found,
Disperate groups, of twelve or ten
Make a pause, and turn again —
With banded backs against the wall,
Fiercely stand, or fighting fall. (Byron)

Los versos acentuativos se estructuran según características muy heterogéneas. El primer tipo, que es el más difundido, constituye una ligera variante de un verso trisílabo. Es decir, pueden unirse los anfíbracos con un anapesto, por ejemplo:

In the days my youth, when the heart's in its spring.
And dreams that affection can never take wing
I have friends! —who has not?— but what tongue will avow
That friends, rosy wine! are as faithfull as thou?

En este caso, el isosilabismo se infringe en las sílabas iniciales del verso.

Otra anulación del isosilabismo consiste en admitir un número distinto de sílabas en el interior del verso: se admiten, entre dos acentos, no sólo dos sílabas átonas, sino también una sola. Ejemplos típicos de este verso acentuativo son todas las imitaciones del hexámetro clásico (el llamado «hexámetro dáctilo-trocaico»).

En estos metros, diversos grupos de tres sílabas («pies») son como reducidos a grupos de dos (se contraen). Estos metros se llamarán *contractos*.

A medida que aumenta la libertad en la distribución de los acentos, se debilita la importancia del metro; por eso, en el verso acentuativo es necesaria una mayor coincidencia entre los acentos rítmicos y los naturales, respecto a lo que se observa en los versos isosilábicos.

La base ideal del verso acentuativo es el acento natural del discurso. Si se tienen en cuenta solamente los acentos naturales, su distribución puede ser muy libre. Entonces, se admiten incluso acentos contiguos (no intercalados de sílabas átonas), o intervalos de tres sílabas átonas (el acento está sobre la cuarta sílaba siguiente al acento anterior), y así sucesivamente.

En la clase del verso acentuativo, pueden distinguirse versos *isotónicos*, que conservan idéntico número de acentos (por ejemplo, de cuatro y de tres acentos), y versos con un número variable de acentos. Si falta toda regularidad, la unidad del verso está constituida por la *rima*, o, en caso de versos sueltos por la autonomía sintáctica de cada verso. A este último caso pertenecen los llamados «*freie Rythmen*» de los alemanes: Goethe (ver ejemplos más arriba), Heine, etc.

Es de señalar que, en la métrica acentuativa, el desplazamiento de los acentos es siempre de tal carácter que crea una impresión de regularidad *(«isocronía», es decir, distribución en intervalos de tiempo* iguales).

Por eso, en los versos acentuativos, el número de silabas átonas que acompañan a cada acento oscila dentro de unos límites precisos (hasta tres, raramente cuatro sílabas). El acento marca la unidad rítmica, el grupo rítmico. Puede ocurrir también que el número de las sílabas átonas que se suceden infrinja el límite de perceptibilidad de la unidad del grupo rítmico; en ese caso, el grupo de las sílabas átonas (con un intervalo de cuatro o más sílabas) puede constituir, incluso sin acento, un grupo rítmico. Las largas series de sílabas átonas pueden ser un equivalente del acento rítmico.

Adviértase que, también en los metros isosilábicos, no todos los acentos de palabra coinciden con los rítmicos: es decir, son posibles acentos no métricos, puestos en los puntos débiles del esquema métrico (no escandidos).

Un acento de este tipo es posible también en los versos acentuativos. Por ejemplo, en el caso de los acentos contiguos en palabras ligadas entre sí (del tipo «*bol'šój dóžd'*» [fuerte lluvia], «*zloj son*» [mal sueño], «*syn Fédora*» [el hijo de Fédor], uno de los dos no tiene, por lo general, función de acento rítmico. En ese caso, suele ser

rítmico (más fuerte) el acento de la palabra polisílaba, o, en circunstancias diversas, el segundo.

Volveremos sobre la técnica del verso acentuativo cuando analicemos los metros rusos.

Las reglas de la rima, en alemán, son, en conjunto, idénticas a las de la poesía francesa. Normalmente, se trata de una alternancia de rimas masculinas y femeninas. A veces, se encuentran rimas dactílicas. En caso de infracción de la regla de la alternancia, existe, de todos modos, una regularidad en la elección de las terminaciones (por ejemplo, sólo rimas masculinas).

La situación es diferente en inglés, donde los diversos tipos de rima se suceden en general sin prestar atención alguna a las reglas de la alternancia. Rimas masculinas, femeninas, dactílicas, se suceden en un orden totalmente arbitrario. Pero, normalmente, dadas las características del inglés, predominan las rimas masculinas (ver los ejemplos más arriba). Eso explica por qué en las imitaciones rusas (como en el caso de *Šil'onskij uznik* [*El prisionero de Chillon*] de Žukovsij, de un original byroniano), se mantiene a menudo monótonamente la rima masculina. A veces, sin embargo, se encuentran versos que observan las reglas de la alternancia. He aquí, por ejemplo, unos versos de Byron que siguen estas normas:

Fare thee well! and if for ever
    Still for ever, fare *thee well:*
Ev'n though unforgiving, never
    'Gainst thee shall my heart rebel,
Would that breast were bared before thee
    Where thy head so oft hath lain
While that placid sleep came o'er thee
    Which thou nee'r canst know again...

Para terminar, unas palabras acerca de la forma gráfica del verso en Francia, Alemania e Inglaterra.

En los tres países, los versos empiezan con mayúscula (a veces, sin embargo, esta ley se infringía), en líneas separadas y con las letras iniciales en columna vertical. Si un verso se imprimía de tal modo que se iniciase a la derecha o a la izquierda respecto a la vertical de los otros versos, se trataba de un procedimiento particular cuya función consistía en proporcionar una indicación métrica determinada. El uso de este comienzo fuera de la vertical es distinto en las diversas literaturas.

En Francia, significa que los versos tienen un número distinto de sílabas. Cuanto más corto es el verso, más a la derecha comienza. Por ejemplo:

J'ai parcouru ce jardin enchanté (10 sil.)
Modeste en sa richesse et en sa beauté (12 sil.)
Qu'on vante ces jardins tristement magnifiques (12 sil.)
Où l'art de ses mains symetriques (8 sil.)
Mutile avec le fer les tendres arbrisseaux (J. Delille) (12 sil.)

En la literatura alemana, este uso, habitual en los versos franceses, no es respetado, en general. Por ejemplo:

Das Wasser rauscht', das Wasser schwol. (4 pies)
Ein Fischer sass daran, (3 pies)
Sah nach dem Angel ruhevoll, (4 pies)
Kühl bis ans Herz hinan. (Goethe) (3 pies)

En los versos ingleses, el comienzo fuera de la vertical tiene, frecuentemente, una función distinta: la de subrayar la rima. Los versos que riman entre sí comienzan más adentro, si no son contiguos, o si se insertan entre otros dos versos que riman entre sí. Por ejemplo:

His death sits lightly: but her fate
Has made me what thou well may'st hate.
His doom was seal'd — he knew it well,
Warn'd by the voice or stern Taheer
Deep in whose darkly boding ear
The death-shot peal'd of murder near,
As filed the troop to where they fell!
He died too in the battle broil,
A time that heeds nor pain nor toil... (Byron)

El tercero y el séptimo versos, que riman entre sí y no son contiguos, se adentran, a fin de resultar paralelos. Cfr. más arriba, el ejemplo «*Fare thee well...*».

En la práctica rusa, que en conjunto sigue la tradición francesa, puede observarse también el empleo de procedimientos gráficos alemanes e ingleses.

Adviértase que en todas las lenguas, la entrada gráfica tiene, a veces, el mismo valor que el «punto y aparte» en la prosa, y no guarda relación con el ritmo ni con la rima.

4. *La versificación en Rusia*

La métrica tónica penetró en Rusia en los años 30 del siglo XVIII, y desde entonces ha conservado su predominio en la literatura.

La nueva época de la métrica rusa comienza con la actividad de Trediakovskij y de Lomonosov. Trediakovskij, al analizar el verso silábico ruso, propuso, para estudiar y valorar su ritmo, dividirlo

convencionalmente en pies, calculando un pie cada dos sílabas. Así, en el tridecasílabo ruso, resultarían seis pies y una silaba fuera de pie en cesura:

1 2 3 4 5 6

Ume | nedo | zrelyj | *plod* | | nedo | lgoj na | uki.

Esta división del verso en fragmentos bisílabos y el término «pie» le llegaron a Trediakovskij de Francia (donde esta terminología era una supervivencia de la teoría clásica del pie, como conjunto de arsis y tesis). Para caracterizar las propiedades del ritmo, Trediakovskij propuso que se tomase en consideración la posición de los acentos en el pie, observando que el bisílabo podía ser un yambo, un espondeo, un troqueo o un pirriquio (los términos de la métrica clásica se aplicaban en las lenguas modernas sustituyendo la sílaba larga con una tónica, y la breve con una átona).

Observó, además, que, si se ponía en cesura una sílaba tónica, según el uso francés, los dos acentos fijos (en cesura y en rima) caerían sobre la primera sílaba de cada pie, o sobre las sílabas impares de los hemistiquios. Para mantener uniforme el ritmo era necesario conservar pies trocaicos.

Por eso formuló la opinión de que el ritmo trocaico era el mejor para los versos silábicos rusos, y escribió versos de este tipo:

Délom by odním stichi ne býli na divo,
Znájte s drúžnymi ljud'mi živúče pravdivo.

El tratado de Trediakovskij (1735), que exponía en términos generales la teoría del verso silábico, suscitó el interés de Lomonosov, que en aquel tiempo estaba estudiando en Alemania. Aquello le sugirió la idea de introducir en Rusia el sistema tónico alemán. Esta idea le inspiró una carta polémica, dirigida contra el tratado de Trediakovskij, en la que Lomonosov afirmaba que era preciso dejar de escribir versos silábicos, y que en ruso eran posibles, no solamente la métrica trocaica, sino también otras formas como el yambo y los pies trisílabos (ofrecía también ejemplos de versos acentuativos puros, pero después no volvió a este tipo de métrica). Al final de la polémica que se produjo, y cuya duración fue más bien larga, con la participación de Sumarokov, Trediakovskij abandonó su posición. La nueva edición revisada (1752) de su tratado de versificación contiene las normas de una tónica pura.

Un papel determinante correspondió a la actividad poética de Lomonosov, que proporcionó ejemplos de metros tónicos isosilábicos, sobre todo yámbicos. Su sistema se mantuvo durante toda la mitad

del siglo XVIII, aunque frente a él se alzaron críticas constantes y hubo intentos de renovarlo. Así, en el siglo XVIII se encuentran, esporádicamente, metros ternarios. Se desarrollaba, además, una encarnizada lucha en dos direcciones:

1) por la imitación literaria del ritmo de los cantos populares,

2) por la imitación de los metros clásicos mediante la métrica acentuativa.

En el marco de la primera tendencia, se desarrolla la elaboración del troqueo como metro «ruso popular». Con especial frecuencia, se utilizaba el troqueo sin rima, con terminación dactílica, recurriendo a diversas formas acentuativas, etc. He aquí un ejemplo de esta imitación del folklore, en el poema *Dobrynja*, de N. L'vov [22] (hacia 1795):

Čto usta váši užimáete?
Čem vy, sácharny, zapečátany?
Vniz potupili óči jásnye;
Znat' nizká dlja vas bogatýrska reč',
I nevmésto vam slóvo rússkoe?
Na chorójach vy podmostiliska,
Bez ekzámetra, kak bosój nogój,
Vam svoéj stopój ból'no výstupit'.
Net, prijáteli! v jazyké nášem
Mnógo núžnych slov pomestít' nel'zjá
V inozémnye rámki tésnye.
Anapésty, Spondéi, Dáktili
Ne aršínom nášim mérjany,
Ne po svójstvu slóva Rússkogo
Býli zá morem zakázany:
I glagól Slavján obil'nejšij
Zvúčnoj, síl'noj, plávnoj, znáčuščij,
Čtob v zamórsku rámku vtískat'sja,
Prinuždén ežóm žát'sja-kórčit'sja,
I lišás' krasót, žaru, vól'nosti,
Sorazmérnogo síle poprišča,

Gde priródoju suždenó emu
Ispolinskoj put' teč' so slávoju,
Tam kalékoju on ščetínitsja.

Esta corriente interesó también al círculo de Deržavin (por ejemplo, a Kapnist [23]), a Karamzin y a su escuela, y encontró un te-

[22] N. A. L'vov (1751-1803), pintor y arquitecto, dejó algunos poemas, entre los que se hizo célebre *Dobrynja*. [N. T.]

[23] V. V. Kapnist (1757-1823), autor de odas y comediógrafo de inspiración satírica. [N. T.]

orizador en Vostokov [24]; la pusieron en práctica Merzljakov, Cyganov, Del'vig, Odoevskij (el decabrista), y, posteriormente, Kol'cov [25]. Aquella corriente se reflejó también en la obra de Pushkin *(Pesni Zapadnych Slavjan* [*Cantos de los eslavos occidentales*] y de Lermontov *(Pesn' o kupce Kalašnikove* [*Canto sobre el mercader Kalašnikov*]), pero permaneció dentro de los límites de los géneros «menores» respecto a la métrica tónica isosilábica.

Es de señalar que muchos metros, considerados rusos nacionales, son típicos metros tónicos isosilábicos, y se encuentran en todas las literaturas que utilizan un sistema de este género.

Tomemos, por ejemplo, los versos de Kol'cov:

Nu, taščisja, sivka,
Pášnej, desjatinoj,
Výbelim, želézo
O syrúju zémlju...

El metro es idéntico al de la herderiana *Der Regenbogen:*

Schönes Kind der Sonne
Bunter Regenbogen,
Ueber Schwarzen Wolken
Mir ein Bild der Hoffnung!

La segunda corriente (la imitación de los metros clásicos) tiene sus exponentes en Radiščev, Vostokov, Del'vig, sobre todo Gnedič [26], que tradujo en hexámetros la *Ilíada,* Žukovskij y otros. Hubo también un eco de ella en la obra de Pushkin, y, más marginalmente, de Lermontov.

Pero ni una ni otra tendencia llegaron a combatir la tradición de los metros isosilábicos, particularmente reforzada por la actividad de la escuela poética de Žukovskij, de Pushkin y de sus contemporáneos.

Detengámonos en los principios de la métrica rusa clásica tónica e isosilábica.

En la base de esta métrica está la *escansión,* que es una dicción

[24] A. Ch. Vostokov (1781-1861) teorizó una renovación métrica y formal de la poesía rusa a través de la imitación de la producción popular. [N. T.]

[25] A. F. Merzljakov (1778-1830), poeta clasicizante, traductor de autores griegos y latinos; N. G. Cyganov (1797-1831), poeta autodidacta, eligió como tema predilecto el campo y la vida de los campesinos; A. A. Del'vig (1798-1831), se inspiró tanto en la lírica popular como en los clásicos griegos y latinos. Pushkin le atribuye, en el *Oneguin,* la introducción del soneto en Rusia; A. I. Odoevskij (1802-1839) tradujo a los románticos alemanes y participó en 1825 en la conjura decabrista; A. V. Kol'cov (1809-1842) poeta que se centró en el mundo rural. [N. T.]

[26] N. I. Gnedič (1784-1833), lírico, dramaturgo y novelista, traductor de la *Ilíada.* [N. T.]

acentuadamente medida de los versos, con distribución de los acentos a intervalos de igual número de sílabas.

En la escansión, los acentos se disponen, a veces, en sílabas que en la lengua práctica son átonas, o viceversa, sílabas tónicas pueden quedar sin acento:

Duch *ot* ri *ca* n'ja, *duch* so *mne* n'ja

En la escansión, ponemos el acento en las sílabas «ot», «ca», «duch» y «mne», mientras, normalmente, los acentos caen en otros sitios, y, precisamente la primera palabra, «duch», tiene un acento, que en la escansión llega a faltar, mientras la sílaba «ot» no tiene acento: éste aparece solamente en la escansión.

Para la distribución de los acentos en la escansión, es preciso observar las siguientes reglas: 1) la palabra puede recibir acentos suplementarios, a igual distancia del natural. Por ejemplo, la palabra «*osvoboždénie*» puede ser escandida de dos modos: «*osvóboždénié*» u «*ósvoboždénie*» (es decir, o bien 1 sílaba átona, 1 tónica, 1 átona, 1 tónica, 1 átona, 1 tónica, o bien 1 tónica, 2 átonas, 1 tónica, 2 átonas). Si aparecen acentos secundarios, el natural se conserva *siempre;* 2) la palabra puede perder el acento natural: está claro que, en ese caso, no puede asumir acentos dependientes de la escansión; 3) de ello se sigue que la palabra en la escansión no puede ser acentuada *ex novo,* es decir, su acento no se puede *desplazar.* Es imposible, por ejemplo, escandir el verso citado, de los siguientes modos:

Dúch otrican'já, duch sómnen'já

o bien:

Dúch otricán'ja, duch sómnen'ja.

En el primer caso, se han cambiado los acentos a dos palabras («otricán'ja» y «*somnén'ja*»); en el segundo caso, a una («*somnén'ja*»). Este cambio de acento está en contraste con el *significado* de la palabra, pues el acento natural tiene una función semántica (cfr. «*zámok*» [castillo] y «*zamók*» [cerradura]): una palabra a la que se le cambie el acento pierde su significado, queda sin sentido.

Si leemos:

Gremit muzýka boevaja,

la palabra «*muzýka*» en lugar de «*múzyka*» no ha sufrido, en este caso, un cambio de acento: en el léxico poético, y tal vez también en el

práctico, de los años 20 del siglo pasado (y aun después), esta palabra se utilizaba con el acento en la «*y*». De igual modo, los acentos «*prizrák*», «*jazýki*», «*dejátel'nyj*», «*sčástlivyj*»[27], etc., no son «incorrectos», pues representan la forma poética de la palabra; existe un número muy limitado de palabras que en el uso poético asumen un acento distinto del que tienen en el léxico práctico. Esto se explica por el hecho de que el lenguaje poético es, en ciertos aspectos, un «dialecto» particular, dotado de un léxico propio. Gracias a las normas que hemos expuesto, en la mayor parte de los casos podemos efectuar la distribución de los acentos en la escansión sin cometer errores, a condición de que tengamos presente que la regularidad en la alternancia de las silabas tónicas y átonas se mantiene en todo el verso.

En algunos casos, sin embargo, no está claro cómo deben escandirse los versos:

1) Kočújuščié karavány

y

2) Kočújuščie káravány.

Es de señalar que la escansión de los distintos versos está determinada por el modo en que están escandidos los circundantes. Los poemas se componen de versos escandidos todos de un modo uniforme. No existen versos fuera de las composiciones concretas. Por ejemplo, el verso citado se encuentra en el contexto:

Kogdá skvoz' véčnye tumány
Poznán'ja žadnyj on sledíl
Kočújuščie karavány
V prostránstve brošennych svetíl...

Los versos anteriores sugieren el modo en que el verso va escandido, es decir, de la segunda manera.

Mas tomemos un contexto distinto:

Kogdá skvoz' sedye tumány,
Poznánija žádnyj, sledíl
Kočújuščie karavány
V prostránstve bródjaščich svetíl.

Aquí, el mismo texto se escande en el primer modo. Obsérvese que también el modo en que se pronuncia en una lectura normal es ligeramente distinto en los dos casos.

---

[27] En el uso corriente, estas palabras suenan: *prizrak, jazykí, déjatel'nyj, sčastlívyj*. [N. T.]

Los acentos suplementarios, producidos por la escansión, son más naturales en la primera y en la última sílaba de la palabra. Si, por ejemplo, los acentos del verso se presentan cada dos sílabas, el acento suplementario no cae casi nunca fuera de la primera sílaba de la palabra; por ejemplo:

I nado mnóju likúja,
Ptášek poët chorovód...
Čú, šum na plóščadi, *ru*kopleskánija.

Si los acentos caen en sílabas alternas, se admite una libertad casi total en la distribución de los acentos suplementarios.

Todo esto es válido solamente para los metros tónicos isosilábicos regulares (de la escuela de Lomonosov-Pushkin).

En la escansión, pueden darse, pues, dos casos: 1) los acentos caen en silabas alternas (metro binario); 2) los acentos caen cada dos sílabas (metro ternario).

Si, en un metro binario, los acentos caen en las sílabas pares, tenemos un *yambo*. Por ejemplo:

Skrebnicej čistil ón konjá,
A sám vorčál, serdjás' ne v méru:
«Zaněs že vrážij dúch merjá
Na rasprokljátujù kvartéru».

Si caen en las sílabas impares, tenemos un *troqueo*. Ejemplo:

V póle čistom sérebrítsja
Snég volnistyj i rjabój,
Svétit mésjac, trójka mčitsja,
Pò doróge stòlbovój.

En los metros binarios, como se ha dicho ya, se salta frecuentemente un acento; es decir, el acento rítmico cae en una sílaba átona; por ejemplo:

Na *ras*prokljátu*ju* kvartéru...
Po doróge *sto*lbovój...

El salto de un acento se efectúa, en la mayor parte de los casos, en el penúltimo acento rítmico del verso, es decir, en el penúltimo pie, y, en el troqueo, también en la primera sílaba del verso. Esto se designa, en general, brevemente, con el término de «pirriquio».

He aquí algunos ejemplos de pirriquios del poema *Vesennij dožd'* [*Lluvia de primavera*] de Fet (tetrapodia yámbica):

Ešče svetló *pered* oknóm,
V razrýve óblak sólnce bléščet,
I vorobéj, svoím krylóm
V peské kupá*jasja*, trepéščet,

A úž ot néba *do* zemli.
Kačájas', dvížetsja zavésa,
I búdto v *zolo*tój pyli
Stoit za néj opúška lésa.
Dve kápli brýznuli v stekló,
Ot lip dušístym médom tjánet,
I čtó-to k sádu *po*došló,
Po svéžim list'jam *bara*bánit.

Aquí, en 12 versos tenemos 7 veces un pirriquio en el tercer (penúltimo) pie, una vez (tercer verso) en el primero, una vez (séptimo verso) en el segundo pie.

Cfr. la tetrapodia trocaica (el comienzo de *Alëša Popovič* de Aleksej Tolstoi [28]):

Któ veslóm tak lóvko právit
Čerez áir *i* kupýr',
Éto tót Popóvič slávnyj,
Tót Aleša-*bo*gatýr'.
Za plečámi vídny gúsli,
A v nogách červlënyj ščít;
*Supro*tiv egó carévna
*Polo*nën*aja* sidít.
Pod sebjá podžála nóžki,
Létnik svój *podo*bralá,
I sčitáet róbko vzmáchi
*Boga*týrskogo veslá.
— Tý počtó menjá, Aleša,
V lódku pésnej *za*manil?
U menjá ženich est' dóma,
Tý ž pochítčik, mné nemil!

En 16 versos, 5 pirriquios caen en el penúltimo pie (el tercero), y 8 en el primero.

Esta tendencia de los pirriquios a presentarse en el penúltimo pie, y también en el primero de los versos trocaicos, se observa en ejemplos elegidos al azar.

A veces (más frecuentemente, en los metros yámbicos, en el primer pie), hay acentos no métricos, es decir, sílabas tónicas (en la mayor parte de los casos, palabras monosilábicas, como se deriva de las reglas de la escansión) en las que no cae el acento rítmico:

Bud' mné vožátaèm, derzáju zá tobój.

Los metros ternarios se dividen como sigue:

Dáctilo, cuando el acento cae en la primera sílaba de un período rítmico trisílabo (es decir, en la primera, cuarta, séptima, etc., sílabas del verso). Ejemplo:

---

[28] A. K. Tolstoi (1817-1875), poeta lírico, dramaturgo y novelista. [N. T.]

Túčki nebésnye, véčnye stránniki,
Stép'ju lazúrnoju, cép'ju žemčúžnoju
Mčites' vy, búdto kak já že, izgnánniki
S milogo sévera v stóronu júžnuju.

Anfíbraco, cuando el acento cae en la segunda sílaba del grupo rítmico (es decir, en la segunda, quinta, octava, etc.).

Ejemplo:

Poslédnjaja túča rasséjannoj búri.
Odná ty nesëš'sja po jásnoj lazúri,
Odná ty navódiš' unýluju tén',
Odná ty pečáliš' likújuščij dén'.

Anapesto, cuando el acento se encuentra en la tercera silaba (es decir, en la tercera, sexta, novena, etc., sílabas del verso). Ejemplo:

Esli pásmuren dén', esli nóč' ne svetlá,
Esli véter osénnij bušúet,
Nad dušój vocarjáetsja mglá,
Um, bezdéjstvuja, vjálo toskúet.

En los metros ternarios, es muy rara la omisión de acentos. Los no métricos, como se deriva claramente de las reglas de la escansión, pueden caer no sólo en palabras monosílabas sino también en palabras bisílabas. Como en el yambo, también en los metros ternarios los acentos nométricos caen predominantemente en la primera sílaba del verso, como es típico sobre todo del anapesto; por ejemplo:

Tùčka v nébe kak tíchaja dúma,
Vèter smólk, čut' listý ševeljá,
Lejsja, léjsja bez vétra šúma,
Tèplyj dóžd', na suchie poljá!
Pyl' dorógi tobóju pribíta,
Žadno p'ët tvoju vlágu travá,
Ty dlja l'ná bladogát' i dlja žíta,
Iz zemlí oni výšli edva. (Jachontov) [29]

Cfr. los acentos no métricos en el anfíbraco:

Šël séjatel' s zernami v póle i séjal,
I véter povsjúdu t zërna razvéjal. (Žemčužnikov) [30]

---

[29] A. N. Jachontov (1820-1890), poeta satírico de contenido social. [N. T.]

[30] A. M. Žemčužnikov (1821-1907), autor de poesías líricas amorosas, satíricas y de crítica social. [N. T.]

En cuanto a la omisión del acento, a veces se observa en la primera sílaba del dáctilo:

Nét, ty nc chúže drugich — i davnó
V nás nalilós' i sozrélo zernó.
Ne dlja togó že pachál on i séjal,
Čtóby nas véter osénnij razvéjal? (Nekrasov) [31]

Procedente de los tratados clásicos de métrica, ha entrado en la terminología rusa el concepto de *pie*. Así se llama en los metros binarios un grupo de dos sílabas (es decir, el primer pie son las dos primeras sílabas del verso; el segundo, la tercera y la cuarta; el tercero, la quinta y la sexta, y así sucesivamente). Las últimas sílabas del verso después del último acento pertenecen al pie del que ese acento forma parte. En los metros ternarios, el pie es un grupo de sílabas, y cada pie se compone de tres sílabas (el primer pie comprende desde la primera hasta la tercera sílaba; el segundo, desde la cuarta hasta la sexta; el tercero, desde la séptima hasta la novena, y así sucesivamente). Por eso, en el interior de cada pie hay siempre un acento métrico y sólo uno. El número de los acentos métricos y de los pies del verso es el mismo. El verso de cuatro pies tiene también cuatro acentos.

En el verso, hay que tener presentes también los siguientes fenómenos:

A. *Cesura*. Se llama así un límite de palabra uniformemente respetado a lo largo de toda la composición; es decir, si en todos los versos hay un límite de palabra después de una determinada sílaba, ese límite se llama cesura, y las partes en que ésta divide el verso reciben el nombre de hemistiquios. Por ejemplo, cesura después de la sexta sílaba en la hexapodia yámbica:

Ne mnóžestvom kartin / starinnych masterov
Ukrásit' já želál / vsegdá tvojú obitel',
Čtob suevérno ím / divílsja posetitel',
Vnimája vážnomu / suždén'ju znatokóv.

Si el último acento rítmico del primer hemistiquio puede caer en una sílaba átona, la cesura se llama *silábica*. En otros términos, dada la cesura silábica, es posible un pirriquio en el último pie del primer hemistiquio. El ejemplo arriba citado presenta una cesura silábica, porque uno de los versos (el cuarto) tiene un pirriquio en el tercer pie.

Vnimája vážnomu suždén'ju znatokóv.

[31] N. A. Nekrasov (1821-1877), el mayor poeta civil del siglo XIX, director del «Contemporáneo», revista literaria de la *intelligentsia* progresista en los años 50 y 60. [N. T.]

Si el último acento rítmico cae siempre en una sílaba tónica, tenemos la cesura *tónica;* por ejemplo:

Né sverčká nachála,/ čtó skripít u péček,
Já pojú: gerój moj / —polevój kuznéčik.
Róstu nebol'šógo, / nó prodolgovátyj,
Ná spiné nosíl on / frák zelenovátyj... (Polonskij) [32]

En este ejemplo, no tenemos tampoco un pirriquio en el tercer pie.

Qué profundas implicaciones tenía para una composición la cesura tónica, puede comprenderse comparando la poesía ya citada de Polonskij con otra hexapodia trocaica, pero sin cesura:

Vyletála bédna ptáška ná dolínu,
Vyronjála sizy pér'ja ná doline.
Býstryj véter ích raznósit pó dubráve,
Slábyj gólos razdaëtsja pó pustýne!...
Né sklikáj, unýla ptíčka, bédnych ptášek,
Né sklikáj ty ròdnych dëtok ponaprásnu:
Zlój strelók ubíl maljútok dljá zabávy,
Í gnezdó tvoë razvéjano pod dúbom. (Merzljakov)

Estos versos suenan totalmente distintos. El motivo es que, gracias a la cesura tónica, en el primer ejemplo los acentos caen obligatoriamente en el tercero y el sexto pies. El segundo y el quinto son más débiles porque son pretónicos, y el primero y el cuarto porque se trata de los primeros pies de hemistiquios trocaicos. Se manifiesta la tendencia a leer estos versos como si estuviesen divididos en dos partes:

`- - - `- ; `- - - `- .

En el segundo ejemplo, el acento cae constantemente en el sexto pie. La debilidad del primer pie trocaico nos induce a poner el segundo acento obligatorio en el segundo pie, y por eso, en virtud de la tendencia a la simetría, inconscientemente nos apoyamos en el cuarto pie, y nos inclinamos a leer el verso como si estuviese dividido en tres partes:

- - `- , - - `- , - - `- .

B. *Rima.* Se llama rima la consonancia (coincidencia de los sonidos) al final del verso, partiendo de la primera vocal tónica. Las rimas se dividen en:

[32] Ja. P. Polonskij (1819-1898), autor lírico, a quien se deben numerosos poemas para niños. [N. T.]

a) Masculinas, si el acento está en la última sílaba. Ejemplos: «*čas-raz*», «*svetlá-mgla*», «*izbirál-ideál*».

La rima masculina, terminada en vocal, requiere la identidad de la consonante que precede a esa vocal *(consonante de apoyo),* por ejemplo: «*svet*lá-*m*glá», «*d*njá-*m*enjá», «žd*i*-*v*pered*i*». Las palabras «*ruká-mojá*», «*svetlá-izbá*» no riman, porque las consonantes de apoyo no coinciden.

b) Femeninas, si el acento cae en la penúltima sílaba: «*vrémja-plémja*», «*stichíja-golubýe*», «*néžnyj-mjatéžnyj*», etc.

c) Dactílicas, si el acento cae en la antepenúltima sílaba: «*nakópitsja-torópitsja*», «*bitvoju-molítvoju*», etc.

d) Hiperdactílicas, cuando el acento está en la cuarta, quinta, etc., sílabas a partir del final: «*pádajuščij-rádujuščij*», «*pritjágivajutsja-pritrágivajutsja*», etc.

La rima establece una correspondencia entre los versos. Un cierto número de versos, ligados entre sí por la rima, forman la *estrofa.* El carácter de esta última, en general, se expresa mediante una fórmula, compuesta del siguiente modo: los versos que riman entre sí se indican con la misma letra, distinta para cada nueva rima. Las letras se transcriben en el orden en que se suceden los versos. Por ejemplo:

V tót že dén' carica zlája,	A
Dóbroj vésti ožidája,	A
Vtájne zérkal'ce vzjalá	b
I voprós svoj zadalá	b
Já l', skaží mne, vsích milée,	C
Vsích rumjánej i belée?	C

La fórmula será AAbbCC. Esta rima, en la que los versos riman por pares contiguos, se llama *besada* [*smežnaja*].

Vzgljani, moj drúg: po nébu golubómu,	A
Kak légkij dým, nesútsja oblaká,	b
Tak grúst' projdét pó sérdcu molodómu,	A
Egó kak són kasájasja slegká	b

Fórmula AbAb. Esta rima (los versos pares riman entre sí, y así lo hacen también los impares) se llama *alternada* [*perekrestnaja*].

Črez mnógo lét, v čas tichogo malčán'ja,	A
Ja knigi tój perevernú listý:	b
Zasóchšij mné togdá predstánešʼ tý;	b
No oživéšʼ v moém vospominán'e	A

Fórmula AbbA. Estas rimas se llaman *cruzadas* [*ochvatnaja*]. Como en las fórmulas precedentes, también en las que siguen, las

letras mayúsculas indican riman femeninas, y las minúsculas, rimas masculinas.

Las estrofas están constituidas por un conjunto regular de versos, que riman entre si, y, en algunos casos, por la ordenada alternación de versos diferentes entre sí.

En ruso, para la reunión de versos que riman entre sí, nos atenemos a las reglas de la alternancia (unión), llegadas hasta nosotros desde Francia a través de Alemania (e introducidas por Lomonosov, en lugar de la norma, hasta entonces dominante, que prescribía sólo rimas femeninas).

De conformidad con esta regla, en las composiciones rusas ha predominado el empleo de rimas con dos tipos de terminación: masculina y femenina. Así:

U lukomór'ja dúb zelényj,	(f.)
Zlatája cép' na dúbe tóm,	(m.)
I dném i nóč'ju kót učényj	(f.)
Vsë chódit pò cepi krugóm	(m.)

La mayor parte de las composiciones poéticas rusas se funda en la unión de versos masculinos y femeninos. Por otra parte, es igualmente frecuente en la tradición la mezcla de rimas dactílicas y masculinas; por ejemplo:

Po večerám nad restoránami	(d.)
Gorjáčij vózduch dík i glúch,	(m.)
I právit ókrikami p'jánymi	(d.)
Vesénnij i tletvórnyj dúch... (A Blok)	(m.)

Son muy raros los casos de mezcla de tres tipos de rima; por ejemplo:

Slézy ljudskie, o, slézy ljudskie,	(f.)
L'étes' vy ránnej i pózdnej porój?	(m.)
L'étes' bezvéstnye, l'étes' nezrímye,	(d.)
Neistoščímye, neisčislímye,	(d.)
L'étes', kak l'jútsja strui doždevýe	(f.)
V ósen' gluchúju, porój nočnój.	(m.)

A veces, se escribían versos con un solo tipo de rima. Por ejemplo:

1. sólo masculinos:

V nízem'koj svetélke s stvórčatym oknóm
Svétitsja lampádka v súmrake nočnóm:
Slábyj ogonéček to sovsém zamrét,
Tó drožáščim svétom stény obol'ét. (L. Mej) [33]

[33] L. A. Mej (1822-1862), poeta, traductor y autor de dramas líricos. [N. T.]

2. sólo femeninos:

Tíchoj nóč'ju, pózdnim létom
Kák na nébe zvézdy rdéjut!
Kák pod súmračnym ich svétom
Nívy drémljuščie zréjut... (Tiutčev)

3. sólo dactílicos:

Túčki nebésnye, véčnye stránniki,
Stép'ju lazúrnoju, ćep'ju žemčúžnoju
Mčítes' vy, búdto kak já že, izgnánniki
S mílogo sévera v stóronu júžnuju. (M. Lermontov).

Los más breves grupos estróficos de versos son dísticos AAbbCCdd (rima besada y por pares). Esta rima es característica de la hexapodia yámbica, de la tetrapodia trocaica en las fábulas, etc. Más adelante, citaré algunos ejemplos.

Las formas más difundidas son diversos tipos de cuartetas: además de las ya recordadas, hay que citar también la cuarteta en la que sólo riman los versos pares, mientras que el primero y el tercero no riman (llamadas rimas *sueltas*, es decir, carentes de un verso con el que hacer pareado); por ejemplo:

Nad ózerom tíchim i sónnym,
Prozráčen, igrív i pevúč,
Sliváetsja s kámnej na kámni
Cholódnyj želézistyj kljúč. (K. Slučevskij) [34]

Son frecuentes también las sextinas de la forma AAbCCb; por ejemplo:

Prosti! Pokóren vóle róka,
Bez glúpych žálob i upréka
Ja govorjú tebé: prosti!
K čemú uprék? — Ja vérju tvérdo,
Čto v nás ravnó stradán'e górdo,
Čto nám odnim putém itti. (A. Grigor'ev) [35]

Entre las otras formas, son relativamente frecuentes las quintillas con rima AbAAb; por ejemplo:

Ešče vesný dušístoj néga
K nam ne uspéla nizojti:

[34] K. K. Slučevskij (1837-1904), poeta muy popular a finales del siglo XIX. [N. T.]

[35] A. A. Grigor'ev (1822-1864), poeta, traductor y crítico literario. [N. T.]

Eščé ovrági pólny snéga;
Eščé zaréj gremit teléga
Na zaporóšennom putí... (Fet)

En general, la estrofa termina con un verso masculino (como en todos los ejemplos citados).

C. *Anacrusis.* Las silabas que preceden al primer acento rítmico se llaman anacrusis. Por ejemplo, en el yambo, la anacrusis es de una sílaba, como también en el anfíbraco, mientras que, en el anapesto, es de dos. El troqueo y el dáctilo no tienen anacrusis [36].

La mezcla, de la que ya hemos hablado, de anapestos y anfíbracos en los versos acentuativos, no es más que una mezcla de anacrusis. En los metros binarios, no se admite la mezcla de anacrusis (que se encuentra, en cambio, en las *častuški* [37], en la poesía inglesa).

El verso clásico isosilábico, introducido por Lomonosov y estabilizado por la tradición de la época pushkiniana, predominó hasta la época simbolista (años 1890-1910), cuando se manifestó la tendencia a renovar la métrica. No obstante, en el volumen de la producción poética, los metros isosilábicos representan aún la inmensa mayoría.

Veamos ahora las variadas formas de versos isosilábicos determinadas en la práctica poética rusa de los siglos XVIII y XIX.

5. *Los metros clásicos rusos*

A. *Metros binarios.* En la poesía rusa, el máximo grado de difusión corresponde a los metros yámbicos, y, entre éstos, a la tetrapodia yámbica.

A mediados del siglo XVIII, ésta se empleaba sobre todo en las odas (de Lomonosov, Sumarokov, Deržavin).

Las odas se escribían en estrofas, compuestas predominantemente de diez versos, con rima AbAbCCdEEd. Así está escrita la mayor parte de las odas de Lomonosov y un buen número de odas de poetas ulteriores. En el siglo XIX, esta estrofa se encuentra mucho más raramente. Pushkin la utilizó en las imitaciones del *Corán:*

---

[36] Por otra parte, hay buenas razones para considerar anacrusis, en el verso trocaico y en el dactílico, todo el primer pie, es decir, para considerar la anacrusis bisilábica en el troqueo y trisilábica en el dáctilo. Para mayores detalles sobre esta materia, ver mi *Russkoe stichosloženie* [*La versificación rusa. Métrica*, manual de métrica rusa, publicado en Petrogrado, en 1923. N. T.]

[37] Pequeñas estrofas de origen popular, de cuatro versos, tono jocoso y satírico, a menudo improvisadas sobre temas de actualidad y cantadas con una melodía muy rápida. [N. T.]

O, žëny čistye proróka!
Ot vsëch vy žën otličëny:
Strašná dlja vás i tën' poróka.
Pod sládkoj tén'ju tišiný
Živëte skrómno; vam pristálo
Bezbráčnoj dévy pokryválo;
Chranite vérnye serdcá
Dlja nëg zakónnych i stydlívych —
Da vzdór lukávyi nečestívych
Ne úzrit vášego licá.

En este ejemplo, observamos un uso más bien libre de la estrofa; en el estilo riguroso del siglo XVIII, la estrofa se dividía, sintácticamente, según la fórmula 4 + 3 + 3 (es decir, las pausas principales se encontraban después del cuarto y del séptimo versos).

Lomonosov modificó la estrofa, cambiando de lugar la sextina y la cuarteta, variando las rimas de las sextinas, es decir, utilizando periodos con rimas AbAbCCdEdE, AbAbCCddEE, AAbCCbDeDe, y así sucesivamente. Una de las posibles variantes de la estrofa de 10 versos (aBaBccDeDe) fue utilizada por Pushkin en *Borodinskaja godovščina* [*El aniversario de Borodino*]:

Velikij dén' Borodiná
My brátskoj tríznoj pominája,
Tverdíli: «šli že plemená,
«Bedój Rossii ugrožája;
«Ne vsjá l' Evrópa tút bylá?
«A č'já zvezdá ee velá!...
«No stáli ž mý pjatóju tvërdoj
«I grúd'ju prinjali napór
«Plemën poslúšnych vóle górdoj,
«I ráven býl nerávnyj spór».

Se encontraban también otras formas de estrofas propias de las odas.

Hacia finales del siglo XVIII, y, en especial, a comienzos del XIX, la tetrapodia yámbica empezó a ser utilizada en géneros diversos, especialmente en la elegía. En estas composiciones, se empleaban estrofas breves, sobre todo cuartetas. Como verso cómico, la pentapodia yámbica fue utilizada en poemas satíricos y paródicos (*Eneida* [*Eneida*] de Osipov, *Bachariana* [*Baccariana*] de Cheraskov)[38].

[38] N. P. Osipov (1751-1799) autor de un poema heroico-cómico famoso, *Virgilieva Eneida, vyvoročennaja naiznanku* [*La Eneida de Virgilio, vuelta del revés*], 1791-96; M. M. Cheraskov (1733-1807) poeta épico que describió acontecimientos de la historia rusa. [N. T.]

En la época de Žukovskij y de Batjuškoj [39] (hasta los años 20 del siglo XIX), se comenzó a usar este metro con rima libre en las epístolas poéticas y en los poemas anacreónticos. La coronación de esta libre forma estrófica de la tetrapodia yámbica son *Ruslan i Ljudmila* y los poemas sucesivos de Pushkin y de sus contemporáneos.

El segundo lugar, por su frecuencia de uso, corresponde a la hexapodia yámbica, que Lomonosov utilizaba como verso épico y dramático. En estos géneros, se empleaba la hexapodia yámbica con cesura (cesura silábica después de la sexta sílaba) y rima besada. Cfr. la epístola pushkiniana al censor:

> Ugrjúmyj stórož múz, gonítel' dávnij mój!
> Segódnja rassuždát' zadúmal já s tobój.
> Ne bójsja: né chočú, prel'ščënnyj mýsl'ju lóžnoj.
> Cenzúru ponosít' chulój neostoróžnoj:
> Čto núžno Lóndonu, to ráno dljá Moskvý.
> U nás pisáteli, ja znáju, kakový...

Durante todo el siglo XVIII y hasta los años 20 del XIX, el alejandrino se empleó exclusivamente en los poemas y en las tragedias *(La Rusiada* de Cheraskov, los poemas cómicos de V. Majkov, *Opasnyj sosed* [*El vecino peligroso*] de V. Pushkin, los poemas didácticos de Voejkov, las tragedias de Sumarokov, Knjažnin, Ozerov [40], y así sucesivamente). En los años 20, el alejandrino empezó a ser desterrado; en los poemas, fue sustituido por la tetrapodia yámbica , y, en el drama, por la pentapodia yámbica.

El verso alejandrino (una hexapodia yámbica) comenzó a ser utilizado sobre todo en los géneros líricos de pequeñas dimensiones; se admitía la rima libre (cfr. *Andželo* [*Ángel*] de Pushkin) o la estrofa canónica (Pushkin escribió en verso alejandrino octavas y sonetos), pero predominaba en los géneros menores la rima besada. Este verso fue muy empleado en los poemas de antología que imitaban la lírica clásica. Por ejemplo, en Majkov:

> On ráno úž umél perebirát' iskúsno
> Sviréli skvážiny; to véselo, to grústno
> Zvučála trél' egó; on pél pro plésk ruč'já,
> Pomónoj ščédroju ubránnye poljá,
> Pro láski júnych dév i súmračnye gróty
> I vózrasta ljubví trevóžnye zabóty.

---

[39] K. N. Batjuškov (1787-1855), cultivador de poemas en formas pequeñas y traductor del Tasso. [N. T.]

[40] V. L. Pushkin (1770-1830), tío de Alejandro, también poeta y seguidor de las teorías linguísticas de Karamzin; A. F. Voejkov (1779-1839), periodista y traductor; J. B. Knjažnin (1742-1791), autor de tragedias de molde clásico; V. A. Ozerov (1770-1816), dramaturgo de contenido patriótico. [N. T.]

He aquí otro poema de Majkov con rima libre:

Ne vám, o júnye napérsniki ljubví,
Ne vám ja ukažú duší moéj carícu:
Smutját sny prácha, vzór i pómysly tvoi
Selénij ángel'skich mladúju golubícu.
Vzgljanite ná neé, vy, dúchi gór, lesóv,
Vy, nímfy légkie dubrávy dichoglásnoj, —
No čúr! ne povtorját' nazvánija prekrásnoj
Ni chitromu lovcú, ni pastyrjú dubróv,
Ni étoj vétrenoj žilíce grótov témnych,
Izménnice vsech slóv i skrómnych i neskrómnych.

La hexapodia yámbica sin cesura se utilizaba muy raramente. Veamos unos versos de Blok, en los que la hexapodia yámbica sin cesura se mezcla con versos yámbicos de siete pies:

Gluchája pólnoč' médlennyj kladét pokróv.
Zimá revúščim snégom gásit fonarí.

Včerá vysókij, státnyj, bélyi, podchodíl k oknú,
I tý zažglá licó, mečtój raspalená.

Odín, ja ždú, ja ždú, ja ždú, — tebjá, tebjá.
U čérnych sten — tvoj prófil', stán i smích.

I já živú, živú, živú — somnén'em ó tebé,
Pridí, pridí, pridí — duší istomlená.

Gorjáščij fákel k snégu, k nébu vozneslá
Mojá dušá, — tobój, tobój, tobój raspalená.

Ja tríždy zvál, — i tríždy podchodíl k oknú
Vysókij, státnyj, bélyj — i smejálsja mné.

Odín — ja ždú — tebjá, tebjá — odnú.

En el siglo XIX, tuvo una amplia difusión la pentapodia yámbica, que en el siglo XVIII se empleba sólo en casos rarísimos (en la *Poslanie trem gracijam* [*Epístola a las tres gracias*] de Knjažnin, en las *Čuvstvovanija brannonosnogo 1795 goda* [*Sensaciones de un beligerante del 1795*] de Karabanov [41], en algunos madrigales y dedicatorias de varios poetas). A principios del siglo XIX, la utilizaron Žukovskij, Krylov [42] y otros. Antes de los años 20, se usaba sobre to-

[41] P. M. Karabanov (1765-1829), autor de obras y miembro de la Academia rusa. [N. T.]

[42] I. A. Krylov (1768-1844), autor de nueve libros de apólogos y fábulas. [N. T.]

do la pentapodia yámbica con cesura silábica después de la cuarta sílaba (que correspondía a la cesura del decasílabo francés); por ejemplo:

Vstrečájus' já s os'mnádcatoj vesnój;
V poslédnij ráz, byt' móžet, ja' s tobój,
Zadúmčivo vnimája šúm dubrávnyj,
Nad ózerom idú ruká s rukój.
Gde vý, letá bespéčnosti nedávnoj... (A Pushkin)

En verso con cesura, escribieron Pushkin hasta 1830, Katenin, Baratynskij, Jazikov [43] y otros.

Por influencia de la poesía alemana y de la inglesa, penetró en la poesía rusa la pentapodia yámbica sin cesura. En pentapodias yámbicas *sueltas* no rimadas, se escribieron tragedias *(Boris Godunov* tenía la cesura, mientras todas las demás tragedias de Pushkin carecen de ella, como las tragedias de Kukol'nik [44], las crónicas de Ostrovski , de A. Tolstoi, etc.).

K Korinfjanam poslánie, ja vížu,
N dólgo šló. Javílis' vý na zóv
I ták že terpelivo ždete snóva,
Kak désjat' lét nazád, kogdá korábl'
Vpervýe stál na jákor' v étich vódach.
(I. Aksënov [45], *Korinfjane* [*Los Corintios*])

Se utilizaba la pentapodia yámbica también para dar ciertas formas estróficas italianas: la octava, es decir, una estrofa de ocho versos con rima AbAbAbCC (Ševyrëv [46], Pushkin, y, antes que ellos, Žukovskij); el terceto, es decir, una sucesión ininterrumpida de versos, que riman según la fórmula aBa, BcB, cDc, DeD, etc.: el verso central del terceto rima con los versos externos del terceto siguiente (Katenin, Pushkin y otros), y así sucesivamente. Idéntico origen tiene el soneto, forma compuesta de 14 versos, de los que los ocho primeros tienen dos rimas, es decir, los versos riman, cuatro a cuatro. Por ejemplo:

[43] P. A. Katenin (1792-1833), crítico literario y teórico del arcaísmo, que trató de poner de moda el eslavo-eclesiástico en sus tragedias y traducciones de la *Divina comedia;* N. M. Jazykov (1803-1846) poeta que cuidó la musicalidad. [N. T.]

[44] N. V. Kukol'nik (1809-1868), dramaturgo de carácter historicista. [N. T.]

[45] I. A. Aksenov (1884-1935), miembro del grupo futurista de «Centrifuga». [N. T.]

[46] S. P. Ševyrëv (1806-1864), poeta de carácter filosófico, profesor de literatura rusa y teórico del eslavofilismo. [N. T.].

Volšbá li nóči béloj primanila
Vas márevom v polón poljárnych div,
Dva zvérja-díva iz stovrátnych Fiv?
Vas blédnaja l' Izida polonila?
Kakája tájna vám okamenila
Žestókich úst smejúščijsja izvív?
Polnóčnych vóln neměrknuščij razliv
Vam rádostnej li zvézd svjatógo Nila?
Tak v čás, kogdá tomját nas dvé zari
I šepčutsja, lučámi déja čáry,
I v nebesách menjájut jantari, —
Kak dvá serdcá, pod''émlja dvé tiáry,
Drug drúgu v óči — dévy íl' čáry —
Gljadíte vý, ulýbčivy i járy. (Vjačeslav Ivanov)

La poesía cómica en octavas utilizaba sobre todo la pentapodia yámbica *(Domik v Kolomne* [*La casita en Kolomna*] de Pushkin, *Son statskogo sovetnika Popova* [*El sueño del consejero de estado Popov*] de A. Tolstoi). Por ejemplo:

Načňú slegká na púškinskij manér:
Naskúčila mne nesterpimo próza.
I otčegó v dni náši, napriměr,
Ne napisát' chot' prósto dljá kur'éza
Román stichámi? Výberem razmér
Prel'stítel'nyj «Orlándo Furióso»
I «Dón Žuána» i pojděm sejčás
Oktávy nabirát', blagoslovjás'.
Vy dúmaete, móžet-býť, spasúju
Ja péred rífmami? Da já mogú
Ne tól'ko čtó román — «peredovúju»
Stichámi sočinít', ej-éj — ne lgú!
Ugódno dokazátel'stva? Ljubúju
Davájte tému: já ne ubegú,
Ja né počúvstvuju ni strácha, ni smuščen'ja
I obrabótaju eë v odnó mgnovén'e...
(V. Monumentov, seudónimo de Burenin [47] en los años 60)

Por otra parte, para formas estróficas rigurosas también se empleaba a veces la hexapodia yámbica (véanse en Pushkin los tercetos *I dale my pošli...* [*Y seguimos adelante...*], el soneto *Poet, ne doroži...* [*Poeta, no tengas cuidado...*]).

A comienzos del siglo XIX, en las epístolas jocosas y en las poesías anacreónticas se utilizaba la tripodia yámbica. Por ejemplo:

[47] V. P. Burenin (1841-1926), traductor, crítico literario y dramaturgo. [N. T.]

Podrúga dúmy prázdnoj,
Černíl'nica mojá.
Moj vék odnoobráznyj
Tobój ukrásil já. (A. Pushkin)

Metros más breves, como la dipodia yámbica, se encuentran con menor frecuencia; por ejemplo:

Igráj, Adé',
Ne znáj pečáli.
Charity, Lél'
Tebjá venčáli. (A. Pushkin)

Versos yámbicos de distinta longitud se asociaban del modo más variado. Hay estructuras estróficas típicas, en las que se alternan regularmente versos con un número variable de pies. Por ejemplo, se difunden las cuartetas 6 + 4 + 6 + 6 (los *Yambos* franceses de Gilbert, A. Chénier y O. Barbier), como

Na chólmach Grúzii ležit nočnája mglá.
Šumit Arágva prédo mnóju.
Mne grústno i legkó, pečál' mojá svetlá,
Pečál' mojá polná tobóju,
Tobój, odnój tobój... Unýn'ja moegó
Ničtó ne múčit, ne trevóžit
I sérdce vnóv' gorít i ljúbit — ót togó,
Čto né ljubit' onó ne móžet. (A. Pushkin)

Relativamente frecuentes son las estrofas 4 + 3 + 4 + 3. Por ejemplo:

Baráškov búrja šlét svoich,
Baráškov bélych v móre,
Rjadámi véter gónit ích
I chléščet ná prostóre.
Maljútka, chót' Tvojá b odná
Lad'já spastis' uspéla,
Poká vsej chljábi glubiná,
Černéja, né vskipéla! (Fet)

En la combinación de una cuarteta 4 + 3 + 4 + 3 con otra de forma 4 + 4 + 3 + 3, se funda la octava del *Ženich* [*El novio*] pushkiniano:

Tri dnjá kupéčeskaja dóč'
Nataša propadála;
Oná na dvór na trét'ju nóč'
Bez pámjati vbežála.
S voprósami otéc i mát'

K Natáše stáli pristupát'.
Natáša ich ne slýšit,
Drožit i éle dýšit.

Esta estrofa procede de Bürger, que la había utilizado para su célebre balada, *Leonor:*

Lenore fuhr ums Morgenrot
Empor aus schweren Träumen:
«Bist untreu, Wilhelm, oder tot?
Wie lange willst du säumen?» —
Er war mit König Friedrichs Macht
Gezogen in die Prager Schlacht,
Und hatte nicht geschrieben,
Ob er gesund geblieben.

En las combinaciones de versos con número variable de pies, los más largos suelen tener rima masculina, y los más breves, femenina (pero no es una regla obligatoria). Los versos breves cierran habitualmente la estrofa, y los largos la inician. Por otra parte, también esta norma puede tener excepciones; por ejemplo, una estrofa compuesta de versos 5 + 6 + 5 + 6:

Noč' Ál' Kadrá... Sošlís', slilís' veršiny,
I výše k nebesám vozdviglis' ích čalmý.
Pel muezzín... Ešče aléjut l'díny,
No iz tesnín, s dolín už dýšit chólod t'mý. (I. Bunin)

Cfr. la lermontoviana *Rebënka milogo rožden'e* [*El nacimiento de un niño querido*], escrita según la fórmula 4 + 5 + 4 + 5.

Además de estas normas estróficas, hay que mencionar también la libre asociación de versos yámbicos de longitud variada. La reunión de pentapodias y de hexapodias con cesura no da, en absoluto, la impresión de que los versos estén compuestos en metros muy diferentes, y por ello se encuentra normalmente en la composición lírica (por ejemplo, *Kogda volnuetsja želtejuščaja niva* [*Cuando el campo se agita de mieses que amarillean*]).

Mediante la combinación en orden libre de tres o más metros yámbicos, obtenemos los versos libres de las fabulillas, de las comedias y de las elegías.

Ejemplos:

fábula

Kakój-to pticelov
Vesnóju nalovil po róščam solov'ev.
Pevcý rassáženy po klétkam i zapéli,

Chot' lúčše b pó lesám gulját' oní chotéli:
Kogdá sidíš' v tjur'mé, do pésen li už tut?
No délat' néčego: pojút
Kto s górja, któ so skúki.
Iz nich odín bednjážka solovéj
Terpél vsech bóle múki:
On razlučén s podrúžkoj byl svoéj,
Emú tošnée vsách v nevóle.
Skvoz' slez iz klétki ón posmátrivaet v póle,
Toskúja dén' i nóč'.
Odnákož dúmaet: «Zlu grúst'ju né pomóč'»... (I. Krylov)

comedia

Nu, ctó vaš bárjuška? vsë Ánglijskogo klóba
Starínnyj vérnyj člén do gróba?
Vaš djádjuška otprýgal li svoj vék?
A étot, kák egó, on túrok ili grék?
Tot černomácen'kij, na nóžkach žuravlínych,
Ne znáju, kák egó zovút,
Kudá ni sún'sja: tút kak tút,
V stolóvych í gostínych.
A tróe iz bul'várnych líc,
Kotórye s polvéka molodjátsja?
Rodnych mil'ó nu nich, i s pómošč'ju sestríc
So vséj Evrópoj porodnjátsja. (A. Griboedov)

En ambos tipos de versos libres, los metros predominantes son la hexapodia y la tetrapodia.

Después del yambo, el metro más extendido es el *troqueo*. Muchos cantos populares rusos, escandidos en forma literaria, presentan un esquema trocaico. Así se explica por qué muchas veces se recurre al troqueo para elaborar motivos folklóricos.

La forma trocaica más extendida es la tetrapodia, empleada desde el período más antiguo de la versificación poética. Por influencia de la propaganda de Trediakovskij a favor del troqueo, la primera oda de Lomonosov y algunas odas de Sumarokov fueron escritas en tetrapodias trocaicas. A este metro acompañaba en general la rima, típica de las estrofas propias de las odas. He aquí un ejemplo en una oda de Sumarokov:

Umnožájutsja dochódy,
Tórgi náčali cvestí,
Tščátsja ráznych strán naródy
Rázny věšči k nám nesti.
Zemledélec né lenítsja
Rukoméslenník trudítsja,
Bogatéet meščanin,
Ból'še dvorjanin ne túžit,

Čtó otéčestvu on slúžit:
Ón egó dražájšij syn.

El troqueo, suplantado por el yambo, se empleó sobre todo en los géneros inferiores: canciones, fabulillas, etc. Ese proceso fue favorecido también por la tradición literaria, que ponía este metro en relación con el folklore. Por ejemplo:

Stónet sizyj golubóček,
Stónet ón i dén' i nóč':
Milen'kij egó družóček
Otletél daléko próč'. (Dimitriev)[48]

La tetrapodia trocaica de rima besada fue utilizada por Žukovskij y por Pushkin para las fábulas. Cfr.:

Tri devicy pód oknóm
Prjáli pózdno večerkóm.
«Kábу já bylá carica»,
Govorít odná devica.
«Tó samá na vés' by mir
«Prigotóvila ja pir».

Reuniendo tetrapodias y tripodias trocaicas, Žukovskij creó la estrofa «de balada» de la *Svetlana*, que fue muy imitada (14 versos con rima aBaBcDcDeeFggF):

Ráz v kreščénskij večerók
Dévuški gadáli:
Zá voróta bašmačók,
Snjáv s nogi, brosáli;
Sněg polóli, pód oknóm
Slúšali; kormíli
Sčétnym kúricu zernóm;
Járyj vósk topili;
V čášu s čistoju vodój
Kláli pérsten' zolotój,
Sér'gi izumrúdny;
Rasstiláli bélyj plát
I nad čášej péli v lád
Pésenki podbljúdny.

La tetrapodia trocaica suelta se utilizaba para imitar el verso del romance español (octosílabo con rima femenina). He aquí el verso original:

[48] I. I. Dmitriev (1760-1837), autor de fábulas satíricas en las que sigue las ideas lingüísticas de Karamzin. [N. T.]

¡Abenámar, Abenámar,
moro de la moreria,
el dia que tú naciste,
grandes señales habia!
Estaba la mar en calma,
la luna estaba crecida:
moro que en tal signo nace
no debe decir mentira. —

La imitación de este metro (filtrado a través de imitaciones alemanas) sonaba:

Ná Ispániju rodnúju
Prizval Mávra Julián:
Gráf za líčnuju obídu
Mstít' rešílsja koroljú.
Dóč' egó Rodrig pochítil,
Obesčéstil drévnij ród;
Vót za čtó otčíznu prédal
Razdražénnyj Julián. (A. Pushkin)

Menos difundida que la tetrapodia está la pentapodia trocaica, que se presentaba en dos formas:

1. Imitación del eneasílabo servio. El verso servio es silábico (con sus orígenes en el verso trocaico de las canciones), con la cesura después de la cuarta sílaba. He aquí un ejemplo:

Kad to vid'la mlada Pavlovica,
Zavidila svojoj zaovici,
Pa doziva l'ubu Radulovu:
«Jetrvice, po bogu sestrica!
«Ne znaš kaka bil'a od omraze?
«Da omrazim brata i sustricu».
Al govori l'uba Radulova:
«Oj boga mne, maja jetrvice.
«Ja ne znadem bil'a od omraze,
«A i da znam, ne bi ti kazala...» [49].

En ruso, este verso se imitaba con una pentapodia trocaica con terminación femenina y sin rima; por ejemplo:

Idut pis'ma iz zemli Moskóvskoj
Čérez grády mnógie i zémli,
Idut, idut i v Stambúl prichódjat;
I vezút ich v zolotých karétach
K samomú turéckomu sultánu... (A. Majkov)

[49] En el cómputo de las sílabas, no debe olvidarse que, en servio, existe la «r» silábica. Por ejemplo, la palabra *«jetrvice»* está compuesta de cuatro sílabas: *je-tr-vi-ce*. Delante de vocal, la «r» no es silábica

2. Sobre todo por influencia alemana, en Rusia es bastante frecuente la pentapodia trocaica lírica rimada; por ejemplo:

Nočevála túčka zolotája
Na grudi utësa velikána;
Útrom v pút' oná umčálas' ráno
Po lazúri véselo igrája. (M. Lermontov)

Žár svalíl. Povéjala prochládka.
Dlínnyj dën' pokónčil rjád zabót:
Pó dvorám davnó zagnáli stádo,
I koscý vernúlisja s rabót. (I. Aksakov) [50].

La popularidad de este verso se vio ampliamente favorecida por el poema lermontoviano *Vychožu odin ja na dorogu* [*Salgo solo a la calle*].

El troqueo es un metro de gran ductilidad, empleado en la poesía lírica en todas las formas. Veamos un ejemplo de hexapodia trocaica con cesura después de la sexta sílaba:

Lébed' belogrúdyj, lébed' belokrýlyj,
Kák že neljudimo tý, otšél'nik chilyj,
Zdés' sidíš' na lóne vód uedinénnych; —
Spútnikov davnišnich, préžnej sovreménnych
Žízni, perežívši, sétuja glubóko,
Ích ty pomináeš' dúmoj odinókoj... (Žukovskij)

En la época simbolista, se recurrió frecuentemente al troqueo en los metros largos (por ejemplo, de siete pies). Ejemplo:

Úlica bylá — kak búrja. Tólpy prochodíli,
Slóvno ich preslédoval neotvratímyj Rók.
Mčális' omnibúsy, kéby i avtomobíli,
Byl neisčerpáem járostnyj ljudskój potók.
Výveski, vertjás', sverkáli pereménnym ókom,
S néba, s strášnoj vysotý tridcátych etažéj;
V górdyj gimn slivális's s rókotom kolës i skókom
Výkriki gazétčikov i ščëlkan'e bičéj.
(V. Brjusov, *Kon' blednyj* [*El caballo pálido*])

En general, el troqueo fue muy usado por los autores decimonónicos de poemas líricos (Fet, A. Tolstoi, Polonskij, Pleščeev, Fofanov [51] y otros) que prepararon así el metro simbolista.

B. *Metros ternarios.* En la métrica clásica, los metros ternarios

[50] I. S. Aksakov (1823-1886), poeta de inspiración social y teórico del eslavofilismo. [N. T.]

[51] A. N. Pleščeev (1825-1893), poeta de tono cívico y humanitario; K. M. Fofanov (1862-1911), poeta de gran calidad técnica. [N. T.]

son mucho más raros. Es verdad que ya Trediakovskij había creado ejemplos de esos metros, pero durante todo el siglo XVIII no fueron más que excepciones. La escuela de Žukovskij introdujo una gran cantidad de metros ternarios. Es significativo el hecho de que los metros acentuativos (contractos) de las baladas alemanas se trasladasen a metros isosilábicos (esto es válido también para la mayor parte de las traducciones rusas de Heine).

En Pushkin, los metros ternarios son sumamente raros *(Uznik* [*El prisionero*], *Tuča* [*La nube*] y algunas otras composiciones); en Lermontov, en cambio, aparecen ya con mayor frecuencia. Nekrasov los utilizó mucho: de 100 poemas, cerca de 60 están en metros binarios (35 yámbicos, 25 trocaicos), y cerca de 40, en metros ternarios (20 dactílicos, 15 anapésticos, 5 anfibráquicos). También los compositores decimonónicos de poemas líricos los usaban con frecuencia: Fet tiene 80 metros binarios en 100 poemas (60 yámbicos y 20 trocaicos); de 100, 20 son ternarios (8 dactílicos, 6 anfibráquicos y otros 6 anapésticos). De los poemas líricos, estos metros llegan a la poesía simbolista (en las primeras selecciones de Brjusov, de 100 poemas, 50 están en metros binarios: 35 yámbicos y 15 trocaicos, y 50 en metros ternarios: 15 dactílicos, 15 anapésticos y 20 anfibráquicos).

El predominio de los metros ternarios en los poetas más recientes se halla en estrecha relación con su tendencia al verso acentuativo. Mientras los metros binarios son versos silábicos regulares, los ternarios son versos acentuativos igualmente regulares. En Nekrasov, casi no hay metros acentuativos puros, mientras en Lermontov, en Fet y sobre todo en los simbolistas, son muy característicos.

Entre todos los metros ternarios, en el siglo XVIII y a comienzos del XIX, el más difundido era el verso dactílico [52], utilizado, entre otras cosas, en las imitaciones de los géneros antiguos.

Es significativo el hecho de que el término «anfibraco» permaneciese durante mucho tiempo ajeno a la teoría métrica rusa. Esto no impedía el uso de ese metro, del que se daba una definición de tipo descriptivo (yambo + anapesto). El fenómeno se observa hoy en los tratados métricos alemanes e ingleses, en los que el término «anfibraco» es menos frecuente que los otros.

He aquí algunos ejemplos de los tres metros, tomados de las «baladas» de Žukovskij:

1. *dáctilo*

Býli i léto i ósen' dožlívy;

[52] Por ejemplo, en Deržavin tenemos 25 composiciones dactílicas, 9 anfibráquicas, y ninguna anapéstica.

Byli potópleny pážity, nivy;
Chléb na poljách ne sozrél i propál;
Sdélalsja gólod, naród umirál... (de Southey)

2. *anfíbraco* (es el metro más frecuente en las «baladas»)

Kto, rýcar' li znátnyj il' látnik prostój
V tu bézdnu prygnét s vyšiný?
Brosáju svoj kúbok tudá zolotój:
Kto sýščet vo t'me glubiný
Moj kúbok i s nim vozvratitsja bezvrédno,
Tomú on i búdet nagrádoj pobédnoj... (de Schiller)

3. *anapesto*

Do rassvéta podnjávšis', konjá osedlál
Znamenityj Smal'gól'mskij barón;
I bez ótdycha gnál mež utésov i skál
On konjá, toropjás' v Breterstón (de W. Scott)

Este verso de balada, notablemente modificado, se encuentra en Nekrasov. Por ejemplo, el dáctilo:

Séjatel' znán'ja na nivu naródnuju!
Póčvu ty, čtó li, nachódiš' bezvódnuju?
Chúdy l' tvoi semená?
Róbok li sérdcem ty? sláb li ty sílami?
Trúd nagraždáetsja vschódami chílymi,
Dóbrogo málo zerná!

anfíbraco:

Prokázniki vnúki! Segódnja oni
S progúlki opját' vozvratílis':
«Nam, bábuška, skúčno! V nenástnye dni,
«Kogdá my v portrétnoj sadílis',
«I tý načinála rasskázyvat' nám,
«Tak véselo bylo!... rodnája,
«Eščé čto-nibúd' rasskaži!...» Po uglám
Usélis'. No ich prognalá ja...

anapesto:

Vot paradnyj pod''ézd. Po toržéstvennym dnjám
Oderžímyj cholópskim nedúgom,
Celyj górod s kakim-to ispúgom
Pod''ezžáet k zavétnym dverjám...

Citaré ahora ejemplos de distintas formas de metros ternarios, tomados de la lírica de mediados del siglo XIX:
Tetrámetro *dactílico:*

Nét mne ot ljútogo górja pokója:
Znát', nikudá ne ujdú ot negó ja.
Vzjálsja by já za svežítel'nyj trúd,
Žíl by, kak dóbrye ljúdi žívút —
Tól'ko gde síla, gde vólja na éto?
Nétu v duše na voprós moj otvéta... (A. Pleščeev)

Pentámetro dactílico:

Večerom jásnym oná u potóka stojála,
Mója prozráčnye nóžki vo vláge žemčúžnoj;
Strújka vodý, ich s ljubóv'ju sobój obvivája,
Tícho šipéla y brýzgala pénoj vozdúšnoj. (N. Ščerbina) [53]

Hexámetro:

Déti rezvjársja, brosája svoj málen'kij dísk po doróge;
Líčiki svétly u nich i rumjány, pod túnikoj nóžki
Žívo begút, i, koléblјas' zefírom, po mrámornoj šéjke
Čérnye kúdri strujátsja; smejútsja ustá ich i glázki.
(N. Ščerbina)

El hexámetro dactílico con rima femenina se aplica, en general, para imitar el hexámetro clásico (ver más arriba).
Dipodia *anfibráquica:*

Gustája krapiva
Šumit pod oknóm;
Zelénaja iva
Povísla šatróm... (Fet)

tripodia:

V epóchu antíčnogo véka,
Mudréc, zasvetiv svoj fonár',
Chodíl i iskál čelovéka,
Iskál čelovéka on vstár'... (N. Dobroljubov) [54].

[53] N. F. Ščerbina (1821-1869), autor primero de poemas de carácter clásico, y luego de epigramas contra la cultura progresista de su tiempo. [N. T.]
[54] N. A. Dobroljubov (1836-1865), poeta político, más conocido como crítico literario; colaboró en el «Contemporáneo». [N. T.]

tetrapodia:

Borólas' ja dólgo s suróvoj sud'bój —
Duša utomílas' nerávnoj borbój.
Vsej síloj nadéždu ja v sérdce chranila;
No síly ne stálo, — sud'bá ich ubíla... (Ju. Žadovskaja) [55]

pentapodia:

Nikák ne pojmú ja razgádki pečál'no-mudrënoj!
Likúet i bléščet priróda v odéžde zelënoj:
V nej ščédro razlíty vse čáry roskóšnogo léta,
V nej stól'ko sokróviš teplá i lazúrnogo svéta.
No — stránnoe délo — v takúju čudésnuju póru
Tosklivo i tščétno dychánie íščet prostóru... (P. Vejnberg) [56]

Dipodia *anapéstica:*

Na dvoré u kryl'cá
Slyšen stúk žerebcá:
Iz arábskich storón
Žerebéc priveden... (N. Kukol'nik)

tripodia:

Vorotílas' vesná, vorotílas'!
Pod oknóm ja vstrečáju vesnú...
Prosypájutsja síly zemnye,
I ustálogo klónit ko snú. (Ja. Polonskij)

tetrapodia (alternada con tripodias):

Brat moj, drúg moj, ustályj, stradájuščij brát,
Kto b ty ni byl, ne pádaj dušój.
Pust' neprávda i zló polnovlástno carját
Nad omýtoj slezámi zemléj.
Pust' razbít i porúgan svjatój ideál,
I struítsja nevinnaja króv',
Ver', nastánet porá, i pogíbnet Vaál,
I vernétsja na zémlju ljubóv'... (S. Nadson) [57]

pentapodia:

Zolotája zvezdá nad zemléju v prostránstve letéla
I s lazúri na sónnuju zémlju upást' zachotéla.

---

[55] Ju. V. Žadovskaja (1824-1883), autor de poemas líricos autobiográficos y algunas novelas. [N. T.]

[56] P. I. Vejnberg (1830-1908), poeta, publicista y traductor de Shakespeare y Goethe. [N. T.]

[57] S. Ja. Nadson (1862-1887), poeta de carácter social y humanitario. [N. T.]

Obol'stílas' oná golubými zemnými cvetámi,
Izumrúdnoj travój i šuršáščimi v pólnoč' listámi.
(K. Bal'mont) [58].

C. *Metros cuaternarios y quinarios.* Se encuentran, a veces, metros en los que el acento rítmico interesa a un grupo de cuatro o cinco sílabas. Por lo general, en estos versos, además de los acentos rítmicos principales, se desarrolla también uno secundario, de modo que el grupo se subdivide en otros más pequeños: en el interior de los metros cuaternarios y quinarios, se desarrollan así yambos o troqueos.

He aquí un ejemplo de metro cuaternario de tipo yámbico:

Fonáriki-sudáriki
Skažíte-ka vy mné,
Čto vídeli, čto slýšaly
V nočnój vy tišiné.

La pertenencia de esta poesía de *Mjatlev* al tipo yámbico se demuestra por los siguientes versos:

Ne videli l' kak júnoša
Neterpelívo ždët

.....

I vót oni naznáčili
Svidán'e závtra vnóv'

.....

Oní na tó postávleny,
Čtob vídel ich naród,
Čtob veličális', slávilis',
No tól'ko bez chlopót...

Los *metros* quinarios van acompañados, generalmente, por la cesura después de cada grupo pentasilábico. Además, los acentos secundarios de cada grupo dan lugar a un ritmo yámbico o trocaico. Por ejemplo:

metro trocaico:

Sjádu já za stól
Da podúmaju,

[58] K. D. Bal'mont (1867-1943), poeta y traductor, perteneció a la primera generación simbolista. [N. T.]

Kak na svéte žit'
Odinókomu.
Nèt u mólodca
Molodój zeny,
Nèt u mólodca
Drúga vérnogo,
Zolotój krazny,
Úgla téplogo... (Kol'cov)

metro yámbico:

U mórja nóč'ju, / u mórja nóč'ju,
Temnó i strášno. Chrustít pesók.
O, kák mne ból'no u mórja nóč'ju.
Est' gdé-to sčást'e. No pút' dalék. (K. Bal'mont)

Por otra parte, es posible también un auténtico metro quinario, sin cesura fija, pero a condición de que haya un número mayor de acentos no métricos; por ejemplo:

Osvežív gorjačee télo
Blagovónnoj nočnoju t'mój,
Vnov' berétsja zemlja za délo
Neponjátnoe ej samój.
Naliváet zelenym sókom
Detski-néžnye stebli tráv
I bagrjánym divno-vysókim
Blagoródnoe serdce l'vá. (N. Gumilëv [59], *Drakon* [*El dragón*])

Aquí, los acentos caen, necesariamente, en la tercera y en la octava sílabas, separadas entre sí por cinco sílabas.

D. *Metros acentuativos.* Ya Trediakovskij y Lomonosov habían creado ejemplos de metros contractos. Veamos algunos:

Ščástlivo ty ves'má, i vsegdá ujasnjáemo sólncem,
Ó! kotóroe vvérch svoi prostránnye vétvi,
Drévo, iznósiš, na sích mestách kačájasja cárskich.

O bien:

Vozzri, kol' zémlju tvojú soglásie vsjú primenjáet
  Neporóčnyj pokój, s prebogáto sodrúžno trudóm,
Po vsém prostránnym poljám v vesélii nýne guljáet.
  Polná tam cvetóv, izobil'na tam niva plodóm.
(Trediakovskij)

[59] N. S. Gumilev (1886-1921), marido de A. Achmatova y uno de los fundadores del acmeísmo. [N. T.]

En cuanto a Trediakovskij, el primero era un ejemplo de metro *dactilotrocaico,* y el segundo, de *anapestoyámbico.*

Na voschóde sólnce kák zarditsja
Vyletáet vspýlčivo chiščnyj vstók...
Glazá krovávy, sám vertitsja,
Udára ne snósit séver v bók. (Lomonosov)

Pero los intentos de Trediakovskij fueron ridiculizados y no tuvieron continuidad; Lomonosov no se sirvió de tales metros, sino que solamente los citó como ejemplos en su *Pis'mo o pravilach Rossijskogo stichotvorstva* [*Carta sobre las normas de la versificación rusa*]. Sin embargo, el llamado hexámetro «dactilotrocaico» tuvo cierta difusión en el siglo XIX. Su origen es una hexapodia dactilica con terminación femenina, donde se admite la contracción de los intervalos entre los acentos hasta una sola sílaba; por ejemplo:

Skórbnye stárcy, gljádja na nóč', bez dvižén'ja siděli,
Slóvno mrámor, obíl'no obryzgannyi chládnoj rosóju.
(A. Del'vig)

En un «hexámetro» de ese tipo, era siempre evidente la imitación del verso clásico que se manifestaba en la elección del tema, etc.

Por otra parte, ya en Deržavin tenemos la sistemática contracción de los metros trisílabos:

Któ pered rát'ju búdet, pylája,
Ézdit' na kljáče, ést' sucharí;
V stúže i znóe méč' zakaljája,
Spát' na solóme, bdét' do zarí...
(*Snigir'* [*El pinzón*] 1800)

En las baladas y en la lírica, era característica una mezcla de anacrusis en los metros trisilábicos. Por ejemplo, en *Gromval* de Kamenev [60] (1804):

Kátitsja sólnce po svódu nebés,
Bléščet s polúdnja kalénym lučóm,
I po sósnam slezitsja smolá skvoz'korú;
No Gromvála vsë déržit v ob''játijach són...

En los poemas líricos del siglo XIX, esos metros asumen formas

[60] G. P. Kamenev (1772-1803), poeta y traductor, que con su balada (póstuma) *Gromval,* introdujo por primera vez en Rusia motivos románticos. [N. T.]

nuevas. Fet recurrió a él, de cuando en cuando. Es famoso su metro contracto de cuatro acentos:

Izmúčen žízn'ju, kovárstvom nadéždy,
Kogdá im v bítre dušój ustupáju,
I dném i nóč'ju smežáju ja véždy
I kák-to stránno porój prozreváju...

o el verso acentuativo de dos acentos:

Tám, kak sražennyj
Titán, prostérsja
Méždu skálami
Obróšij móchom
Sedój granit
I záper propast'... *(Vodopad* [*La cascada*])

En las traducciones, Fet imitó también los *freie Rythmen»* de los poetas alemanes. Por ejemplo:

Sólnce lučámi igrálo
Nad mórem, katjáščim daléko valý;
Na rédje blistál v otdalén'i korábl',
Kotóryj v otčíznu menjá podžidál,
Tól'ko popútnogo né bylo vétra,
I ja spokójno sidél na bélom peské
Pustýnnogo bérega. (de Heine, *Posejdon)*

El verso acentuativo ha tenido un desarrollo especial con los simbolistas (por ejemplo, Blok y Achmatova).

En el verso acentuativo de Blok no se encuentran ya intervalos normales de una o de dos sílabas solas entre uno y otro acento. Ahora se admiten intervalos de tres sílabas; del verso contracto, se pasa ahora al acentuativo puro.

Vót otkrýt balagánčik
Dlja vesélych i slávnych detéj.
Smótrjat *dévočka i mál'čik*
Na dám, kóroléj y čertéj.

Se admiten también acentos rítmicos contiguos:

Stoit polukrúg zari
Skoro sólnce sovsém ujdét
Smotri, pápa, smotri;
Kakój k nam korábl' plyvét.

No todos los acentos de la palabra son tenidos en cuenta en el verso acentuativo. También aquí, en cierta medida, *el esquema rítmico predetermina los acentos*. Por ejemplo, frecuentemente, el acento sobre la primera sílaba del verso no es rítmico. Ver en el ejemplo precedente el segundo verso:

Skoro sólnce sovsém ujdét.

En el caso de que una palabra se repita, la primera no suéle tener acento. Por ejemplo:

Sidját u okóška s pápoj.
Nad béregom v'jútsja gálki
Doždik, doždik. Skoréj zakápaj.
U menjá est' zóntik na pálke.

De los metros isotónicos con distinto número de acentos rítmicos, Blok pasa luego al verso acentuativo con número variable de acentos. Por ejemplo:

Bélye vstáli sugróby,	(3)
I mráki otkrýlis',	(2)
Výplyl serébrjanyj sérp	(3)
I mý unosílis',	(2)
Obrečénnye óba	(2)
Na uščérb.	(1)

En la métrica acentuativa, un grupo rítmico es sustituido a veces por un período más o menos prolongado de silabas átonas. Por ejemplo:

A blédnye ljúdi v Génte.
Otirája cholódnye rúki,
Posyláli na góry plotín
Bélen'kij piroksilín,
I gór'koj Flándrii góre
Zaliválo zelénoe móre. (S. Bobrov) [61]

Respecto al verso acentuativo isotónico (de tres acentos), el verso:

Bélen'kij piroksilín
´ – – – – – ´

es percibido como un verso de tres acentos; esto significa que un período átono de cinco sílabas resulta equivalente al acento.

[61] S. P. Bobrov (1889-) perteneció al grupo futurista «Centrifuga»; además de poeta, fue teórico e historiador del verso ruso. [N. T.]

Análogo fenómeno se encuentra en el mismo poema:

Na tjážkuju prófil' blindažá
Metnúlis' légkich kuski.
I rádiotelegráf tónkij
Skomándoval: — perelét.
Togdá blindiromobíli
Kačális' po mértvym télam.

El verso acentuativo de los simbolistas fue el primer paso hacia la destrucción de las viejas normas métricas.

Al nivelar el número de los acentos, el ritmo poético transforma cada acento rítmico en acento lógico, es decir, reestructura la sintaxis, dando relieve a las palabras, independientemente de sus características gramaticales. Cada palabra suena con más autoridad, cobra un mayor realce, un significado más pleno.

La reestructuración de la sintaxis es particularmente evidente en el verso de Maiakovski, una forma radicalmente distinta del verso acentuativo. Falta aquí la nivelación de los acentos y de los intervalos silábicos, que observamos en el verso acentuativo de los simbolistas y de las escuelas que les son próximas. El discurso está dividido en breves fragmentos sintácticos, que se imprimen en la misma linea. El verso se compone de distintas líneas, y se diferencia por la rima. En lugar de la distribución regular de los acentos, Maiakovski utiliza el elemento declamatorio (oratorio) de la prosa, con «vistosos» acentos lógicos en equilibrio recíproco.

He aquí un ejemplo de poema construido sobre la combinación de versos de cuatro y de tres acentos. Para mayor claridad, las líneas que inician el verso han sido ligeramente desplazadas a la izquierda:

Chorošó vam.
        Mértvye srámu ne imút.
Zlóbu
    k úmeršim ubíjcam tuší.
Očistítel'noj vlágoj výmyt
gréch otletévšej duší.
Choróšo vam!
        A mné,
        skvoz' strój,
        skvoz' gróchot,
Kák pronesti ljubóv' k živómu?
Ostupljús',
        i poslédnej ljubovíški krochá
Navéki kánet v dýmnyj ómut.
Čtó im,
        vernúvšimsja,
        pečáli váši,
čtó im

kakích-to stichóv bachromá?!
Ím
na páre by derevjášek
dén' kóe-kak prochromát'.
Boíš'sja!
Trús!
Ub'jút!
A ták
polsótni lét ešče móžeš', rab, rásti?
Lóž!
Ja znáju,
I v láve aták
Ja búdu pérvyj
v gerójstve,
v chrábrosti.

(Vojna i mir [*Guerra y universo*])

En la técnica poética moderna, predomina el verso acentuativo, pero se advierte también un retorno a los viejos metros tónicos isosilábicos (por ej., en las últimas obras de Maiakovski). Por otra parte, todo esto se presenta en una forma mucho más compleja, que todavía no se ha afirmado y que todavía no se ha encauzado en leyes y normas generales. He aquí un ejemplo de N. Tichonov, en el que el verso acentuativo de tres acentos se mezcla con yambos:

Stáraja finskaja stája,
Mel'čávšie vólny naperebój
Sijáli tjážest'ju rabój,
V Nevú osénnjuju vrastája.
Šel mókryj sněg, — motálo
Derév'ja, gazétnye klóč'ja, —
Mosty razvodíli — malo-po-málu
Górod vručálsja nóči.
Rossíi listopádnyj srók
Sovéty mérili užé, —
Zdés' ja lomáju tópot strók
Čerez poróg pustív sjužét.

(Licom k licu [*Cara a cara*])

Además de la reforma del ritmo, que tuvo lugar en el primer cuarto del siglo XX, también ha cambiado notablemente la actitud de los poetas respecto a la rima y a la composición eufónica del discurso en verso.

En el siglo XVIII y a principios del XIX estaba vigente la tradición de la rima exacta. Para rimar, dos palabras debían tener la misma vocal tónica, el mismo número de sílabas después del acento y la misma composición fónica. Es cierto que esta «identidad» admitía una determinada libertad: por ejemplo, la «i» tónica rimaba con la «y» tónica, y de ahí las rimas como «*býli-prosíli*», «*altýn-splín*», etc.

Además, en las rimas femeninas (y dactílicas) se admitía, al final de palabra, la presencia de una «j», que faltaba en la otra palabra (rimas truncadas). Por ejemplo: *«téni-génij»*, *«vólny-pólnyj»*, y así sucesivamente.

Pero, a comienzos del siglo XIX, aparte de estas pocas excepciones, la rima exacta se convirtió en un dogma, que se expresó, entre otras cosas, en la regla de la «rima por el ojo». Se evitaba, por ejemplo (aunque, a veces, se producía), la rima de «a» y «o» átonas (rimas del tipo *«dénom» — «Néman»)*.

Al escribir las rimas, para hacerlas coincidir desde el punto de vista gráfico, se recurría a duplicados gráficos [62], aunque habían sido ya eliminados de la grafía corriente.

Por ejemplo, además de la desinencia en *«yj»* de los adjetivos masculinos, se usaba, a efectos de la rima visual, la desinencia *«oj»*. Por ejemplo:

Net, ja ne znal ljubvi vzaimnoj:
Ljubíl odín, stradál odín,
I gásnu ja, kak plámen *dymnoj,*
Zabýtyj sred' pustých dolín...

En las palabras en *«en'e»* y *«an'e»*, en el locativo (prepositivo), en lugar de la normal desinencia *«en'i»* y *«an'i»*, se escribía, por exigencia de la rima, *«en'e»*, *«an'e»*. Por ejemplo:

My v besprerývnom upoén'e
Dyšáli sčást'em; i ni raz
Ni klevetá, ni podozrén'e,
Ni zlóbnoj révnosti mučén'e,
Ni skúka ne smuščáli nas...

y, al propio tiempo:

V *parén'i* dum blagočestívych.

Por el contrario, en lugar de la desinencia *«e»* (desde una antigua *«ě»)*, se admitía la desinencia *«i»:*

Tat'jána po sovétu njáni,
Sbirájas' nóč'ju vorožít',
Tichón'ko prikazála v *báni*
Na dva pribóra stol nakrýt'...

[62] En algunos casos, esos duplicados estaban determinados por la presencia simultánea de la tradición eslavo-eclesiástica y de la rusa. Así, en ruso moderno, la desinencia *oj* de los adjetivos masculinos, en el nominativo singular, se admite sólo si el acento cae sobre esa desinencia. En el ejemplo citado, *dýmnoj* (en lugar de *dymnyj)* rima con *zaímnoj* genitivo singular femenino). [N. T.]

En lo instrumental, se admitía para los adjetivos la sustitución gráfica de la desinencia «*ym*» con «*om*»:

Skazál mne júnoša, dal' ukazúja pérstom.
Ja ókom stal gljadét', boléznenno *otvérstom*.

Si una «*o*» tónica rimaba con «*ë*» tónica, era obligatorio poner la diéresis sobre la «*e*»; si las que rimaban eran dos «*ë*», la diéresis no se utilizaba. Por ejemplo:

Puskáj že on s otrádoj chot' pečál'noj
Togdá sej den' za čášej provedët,
Kak nýne ha, zatvórnik vaš opál'noj,
Egó provël bez górja, bez zabót...

Y, al propio tiempo:

Sérdce v búduščem živét,
Nastojáščee unylo:
Vsë mgnovénno, vsë projdét;
Čto projdét, to búdet milo... [63]

El principio de la «rima visual» admitía la posibilidad de que letras distintas, que indicasen sonidos idénticos (desde el punto de vista de la rima), tuviesen el mismo significado. Por ejemplo, «*a*» equivale a «*ja*» (rimas «*banja-njanja*»), «*u — ju*» («*drug — jug*»), «*ë*» — «*e*» — «*ě*» («*poët — kuplet — svět*»), «*o — ë*» («*narod — lëd*) «*y — i*» («*unylo-milo*»).

Es curioso que la preocupación en cuanto a la rima por el ojo se refiriese sólo a las componentes vocálicas. Es posible que la continua diferencia entre las consonantes [64] (sonoras y sordas en rimas del tipo: «*drug — muk*», «*svet — sled*») distrajese la atención visual. Encontramos rimas del tipo:

Zabav ich storož neotlučnyj (neotlušnyj)
On tut; on vidit, ravnodušnyj...

Las imprecisiones en las rimas eran raras en la primera mitad del siglo XX, y, en buena parte, se producían en los «géneros inferiores», o en las rimas dactilicas, las cuales, por lo demás, se con-

[63] Los verbos que riman en el primero y en el tercer versos se pronuncian: *živet, projdët*. [N. T.]

[64] Esa diferencia procede del hecho de que, al final de palabra o si van seguidas de consonante sorda, las sonoras se pronuncian como la sorda correspondiente *g-k, d-t*, etc.). [N. T.]

taron durante mucho tiempo entre los procedimientos propios de los géneros inferiores.

A mediados del siglo, en la obra de Aleksej Tolstoi, la rima perdió este carácter exacto. No se prestaba especial atención a las vocales que seguían al acento, y se convirtieron en lícitas rimas como «*pobédu-obédaj*», «*slýšu-výše*», etc. En esta forma libre, la rima llegó hasta la época simbolista.

Pero si bien antes de los simbolistas la rima no totalmente exacta figuraba al lado de la exacta, demostrando que la exigencia de precisión había disminuido, sencillamente (por ejemplo, se descartó definitivamente el principio de la rima gráfica), los simbolistas cuidaron las desviaciones de la rima exacta como un procedimiento estético que violaba la tradición. Se empezó a cuidar la rima *rara* (como la hiperdactílica, que, antes de los simbolistas, sólo Polonskij, al parecer, había usado sistemáticamente).

Las tentativas de los simbolistas anunciaban las vías que luego seguiría la rima en la producción de las nuevas escuelas poéticas. Maiakovski utilizó, variándola, la rima cómica (rima *calembour)* del siglo XIX. Nos proporciona, pues, rimas del tipo «*na-západ-glazá pod (rubrikoj)*», «*idtí tam-petítom*», etc. Cfr. las rimas de Bol'šakov: «*válitsja-váli sam*», «*álgebra-pálka bra*»,«*dostátočno-do stá točno*», «*po lesu — ukolólis'*», etc. [65].

Se afirmaron rimas con distinto número de sílabas, introducidas por los simbolistas (es decir, sobre todo por Brjusov), del tipo «*úbyl* (desinencia femenina) — *rùbl'* (desinencia masculina)», *výzlit'-Dízeli*», «*Górstočka zvézd, gorí-nozdrí*», «*výselil-mýsli*», etcétera.

La variedad de las rimas de Maiakovski y de sus contemporáneos no pasó sin dejar huellas. Hoy, a pesar de la tendencia a volver a la tradición, muchos de sus procedimientos se han afirmado. Por ejemplo, es totalmente legítima la rima masculina truncada del tipo «*uže-sjužét*», «*s koncá — torcá*», «*s kakích pór — štorm*». Es característico el uso para la rima de acentos secundarios, como: «*navódčikí — štykí*», «*ščeká — ludíl'ščiká*», etc.

Además del especial cuidado de la rima, la métrica moderna se caracteriza por una particular atención a la orquestación: en este aspecto, es famoso el *Čceln tomlen'ja* [*La nave de la pena*] de Bal'mont, aunque su construcción es más bien ingenua.

Večer. Vzmor'e. Vzdochi vetra.
Veličavyj vozglas voln.

---

[65] K. A. Bol'šakov (1895-1940), miembro del grupo futurista «El entresuelo de la poesía». [N. T.]

Blizko burja. V bereg b'etsja
Čuždyj čaram černyj čeln.
Čuždyj čistym čaram sčast'ja,
Čeln tomlenij, čeln trevog,
Brosil bereg, b'etsja s burej,
Iščet svetlych snov čertog, etc.

Actualmente, los procedimientos de la orquestación se han perfeccionado, aunque todavía no se han estructurado en una tradición rigurosa.

III
TEMATICA

8. La construcción de la trama

1. *La elección del tema*

En la obra literaria, las distintas frases, al asociarse según su significado, dan como resultado una construcción que se mantiene por la comunidad del contenido o del tema. El tema (aquello de lo cual se habla) está constituido por la unidad de significados de los diversos elementos de la obra. Puede hablarse del tema de toda la obra, o de temas de las distintas partes. Solamente las obras transmentales no tienen tema, pero precisamente por eso no son más que una actividad experimental, de laboratorio, de algunas escuelas poéticas.

Para que una construcción verbal constituya una obra unitaria, debe tener un tema unificador que se concrete en el desarrollo de toda la obra.

En la elección del tema, tiene una cierta importancia el modo en que será acogido por el lector. Con el término «lector» se alude, en general, a un círculo bastante impreciso de personas, y, frecuentemente, el escritor no sabe con certeza quién le lee; sin embargo, en sus planes tiene siempre en cuenta al lector. Este interés está consagrado en la clásica alocución al lector, como la que leemos en una de las últimas estrofas del *Eugenio Oneguin:*

Kto b ni byl ty, o moj čitatel',
Drug, nedrug, — ja choču s toboj
Rasstat'sja nynče kak prijatel'.
Prosti. Čego by ty so mnoj
Zdes' ni iskal v strofach nebrežnych:
Vospominanij li mjatežnych,
Otdochnoven'ja l' ot trudov,

Živych kartin, il' ostrych slov,
Il' grammatičeskich ošibok,
Daj bog, čto b v etoj Knižke ty,
Dlja razvlečen'ja, dlja mečty,
Dlja serdca, dlja žurnal'nych sšibok
Chotja krupicu mog najti.
Zasim rasstanemsja, prosti [1].

Esta referencia a un lector abstracto se expresa en el concepto de «interés».

El tema elegido debe ser interesante. Pero el interés, la «implicación», asumen las formas más diversas. Los escritores y su público más próximo tienen mucho interés por la técnica literaria. La aspiración a la novedad profesional, literaria, a una nueva técnica, siempre ha sido prerrogativa de las formas y escuelas literarias más progresistas. La experiencia literaria, la «tradición», se presentan bajo forma de *tareas*, dejadas en herencia —digámoslo así— por los precursores, y a cuya solución se dedica la atención del escritor. Por otra parte, también el interés del lector objetivo, ajeno a la práctica literaria, puede oscilar entre la simple búsqueda de obras agradables (satisfecha por la llamada literatura «de consumo», desde Nat Pinkerton hasta Tarzán), y la conciliación de los intereses literarios con exigencias culturales más amplias.

Desde este punto de vista, el lector se sentirá satisfecho por los temas *actuales*, es decir, eficaces en el marco de las exigencias culturales del momento. Es significativo, por ejemplo, el hecho de que, en torno a cada novela de Turguéniev, brotara una abundantísima producción periodística, que de lo que menos se ocupaba era de las novelas de Turguéniev como obras literarias, y que se entregaba, en cambio, a estudiar los problemas de orden cultural más amplio (sobre todo, sociales) abordados en las novelas. Esta producción era totalmente legítima, como respuesta concreta al tema elegido por el novelista.

La forma más elemental de actualidad son las cuestiones del momento, los problemas del día, fugaces, temporales. Pero los trabajos de actualidad (artículos de glosa, coplillas de ocasión), precisamente por su relación con la vida cotidiana, tienen una duración que no supera este interés efímero. Tales temas no están dotados de «densidad», no resisten a la variabilidad de los intereses cotidianos del

[1] Benigno o no, lector mío, / De cualquier modo que te hayas conducido/, Como amigo quiero decirte adiós./ Cualquier cosa que hayas buscado / En estas estrofas aquí lanzadas, / O de recuerdos un afán, / O un alivio en los trabajos, / Cuadros vivos, palabras audaces, / Algún error gramatical, / Dios quiera que en este librito, / Para tus sueños, para pasatiempo, / Para críticas, para el corazón, / Un granito hayas encontrado. /Y aquí te dejo y te saludo!

público. Por el contrario, cuanto más importante y resistente en el tiempo es el tema elegido, tanto más segura es la vitalidad de la obra. Ampliando de este modo los límites de la actualidad, podemos llegar a intereses «comunes a toda la humanidad» (el problema del amor, de la muerte), que permanecen sustancialmente inalterados durante todo el curso de la historia humana. Pero estos temas «de toda la humanidad» se integran con un material concreto, y si éste no se halla ligado a la actualidad puede resultar «carente de interés» el planteamiento de tales problemas.

La «actualidad» no debe entenderse como representación de la contemporaneidad. Si, por ejemplo, en este momento es actual el interés por la revolución, eso significa que pueden ser actuales una novela histórica relacionada con una época de movimientos revolucionarios, o una novela utópica que represente un movimiento revolucionario en un ambiente fantástico. Véase, por ejemplo, la serie de dramas ambientados en la época de los conflictos, que han pasado a los escenarios rusos (Ostrovski , Aleksej Tolstoi, Čaev, etc., y, simultáneamente, las obras de Kostomarov [2]); esos dramas demuestran que un tema histórico ligado a una época determinada puede ser actual, es decir, puede despertar acaso mayor interés que la descripción del presente. Por último, también dentro de la realidad contemporánea, es preciso saber lo que se ha de representar. No todo lo que es moderno es actual, no todo suscita el mismo interés.

Este interés general por el tema está determinado, pues, por las condiciones históricas en que nace la obra literaria; entre esas condiciones, además, corresponde un papel importante a la tradición literaria y a los problemas que ésta plantea.

Pero no es suficiente elegir un tema interesante. Hay que mantener vivo el interés, estimular la *atención* del lector. El *interés* atrae, la *atención* nos mantiene prendidos.

El aspecto emotivo del tema desempeña un papel fundamental en la tarea de mantener viva la atención. No es casual que las obras destinadas a ejercer un efecto inmediato en un público masivo (las dramáticas) se clasifiquen, según sus características emotivas, en cómicas y trágicas. Las emociones suscitadas por la obra son el medio principal para mantener despierta la atención. No basta registrar con el frío tono del narrador las etapas principales de los acontecimientos revolucionarios: es preciso participar en ellos, disentir, alegrarse, indignarse. La obra se convierte así en actual, en un sentido auténtico,

---

[2] N. A. Čaev (1824-1914), autor de dramas históricos y novelas y director de los teatros moscovitas a la muerte de Ostrovskij; N. I. Kostomarov (1817-1885), historiador y crítico literario, autor de dramas históricos en ruso y en ucraniano. [N. T.]

pues actúa sobre el lector, suscitando en él determinadas emociones que dan una orientación a su voluntad.

La mayor parte de las obras poéticas se funda, precisamente, en la simpatía y en el disgusto, en el juicio expresado respecto al material de que se trate. El tradicional héroe virtuoso («positivo») y el malvado («negativo») son una emanación directa de este aspecto valorativo de la obra de arte. El lector debe ser orientado según las propias simpatías y emociones.

Por eso el tema de la obra literaria tiene, en general, un color emotivo, es decir, suscita sentimientos de repulsa o de simpatía, y se elabora según el plan de la valoración.

Pero no debe olvidarse que el momento emotivo forma parte de la obra, no es introducido en ella por el lector. No se puede discutir si un determinado personaje (como el Pečorin [3] de Lermontov) es un tipo positivo o negativo. Es preciso descubrir la actitud emotiva respecto a él, que ya está inserta en la obra (aunque puede no ser la opinión personal del autor). Este calor emotivo, carente de matices en los géneros literarios primitivos (por ejemplo, en la novela de aventuras, con el premio a la virtud y el castigo del vicio), puede ser muy sutil y complejo en las obras más elaboradas, y, a veces, es intrincado, hasta el punto de que no resulta posible expresarlo en una simple fórmula. A pesar de ello, es sobre todo, la participación emotiva la que sostiene el interés y la que mantiene despierta la atención, suscitando una especie de implicación personal del lector en el desarrollo del tema.

2. *Fábula y trama*

El tema es una unidad compuesta de pequeños elementos temáticos, dispuestos en una relación determinada.

En la disposición de estos elementos temáticos, se observan dos tipos principales: 1) un nexo causal-temporal liga el material temático; 2) los hechos son narrados como simultáneos, o en una diversa sucesión de los temas, sin un nexo causal interno. En el primer caso, tenemos obras con *fábula* (cuentos, novelas, poemas épicos); en el segundo, obras sin *fábula*, «*descriptivas*» (Poesía descriptiva y «didáctica», lírica, «viajes»: las *Pis'ma russkogo putešestvennika* [*Cartas de un viajero ruso*] de Karamzin, *Fregat Pallada* [*La fragata Pallada*] de Goncharov [4], etc.).

---

[3] Protagonista de *Un héroe de nuestro tiempo* de Lermontov. [N. T.]

[4] I. A. Goncharov (1812-1891), autor del célebre *Oblómov*, y de un diario de su viaje alrededor del mundo. [N. T.]

Hay que tener presente que la *fábula* debe contar, no sólo con la ilación temporal, sino también con la causal. Un viaje se puede contar también según la ilación temporal, pero si en él se narra solamente lo que se ha visto, y no las aventuras personales del narrador, se tiene una narración carente de *fábula.*

Cuanto más débil es el nexo causal, tanto más fuerte resulta el puramente temporal. De la novela con *fábula,* debilitando progresivamente esta última, se llega a la «crónica», es decir, a una descripción en sucesión temporal *(Detskie gody Bagrova vnuka* [*Los años de infancia de Bagrov — nieto*])[5].

Detengámonos ahora en las obras del primer tipo (con fábula), puesto que a ellas pertenece la mayor parte de las obras literarias, mientras las obras sin *fábula* se sitúan en el límite entre la producción literaria y la trivial (en sentido amplio).

El tema de la obra con *fábula* constituye un sistema más o menos unitario de hechos, derivados el uno del otro, y recíprocamente relacionados. Es precisamente al conjunto de los acontecimientos en sus recíprocas relaciones internas a lo que nosotros llamamos *fábula.*

En general, el desarrollo de la *fábula* se efectúa mediante la introducción en el relato de algunas personas («personajes», «protagonistas»), ligadas entre sí por intereses y por relaciones diversas (por ejemplo, de parentesco). Las relaciones recíprocas entre los personajes, en cada momento preciso, constituyen la *situación.* Por ejemplo: el héroe ama a la heroína, pero ésta ama a su rival. Tenemos aquí tres personajes: el héroe, el rival, la heroína. Las relaciones son: el amor del héroe por la heroína y el de la heroína por el rival. La situación típica es la de las relaciones *contrastantes,* en la que cada uno de los personajes quiere modificar de manera distinta la situación existente. Por ejemplo, el héroe ama a la heroína y es amado por ella, pero los padres se oponen al matrimonio. El héroe y la heroína aspiran al matrimonio, los padres quieren separarlos. La *fábula* está constituida por el paso de una situación a otra, que puede producirse mediante la introducción de nuevos personajes (complicación de la situación), con la eliminación de los viejos personajes (por ejemplo, con la muerte del rival), con el cambio de las relaciones.

Por eso, la base de la mayor parte de las formas con *fábula* es un conflicto.

El desarrollo de la *fábula* puede definirse, en general, como el paso de una situación a la otra[6]; cada situación se caracteriza, a su vez,

---

[5] Novela de S. A. Aksakov (1791-1859), autor de tendencia eslavófila, que describió las costumbres patriarcales de la aristocracia provinciana. [N. T.]

[6] La situación no cambia si, en lugar de una serie de personajes, tenemos una novela psicológica, en la que se expone la íntima historia psicológica de un personaje.

por un contraste de intereses, por la *colisión* o por el conflicto entre los personajes. El desarrollo dialéctico de la *fábula* es análogo al desarrollo de los procesos histórico-sociales, en los que cada nuevo estadio histórico es el resultado de la lucha sostenida por diversos grupos sociales en la fase precedente, pero es, al mismo tiempo, el campo de batalla de los intereses de los nuevos grupos sociales que componen el «sistema» social existente.

Los intereses opuestos, la lucha entre los personajes, van acompañados por la disposición de estos últimos en grupos, cada uno de los cuales adopta respecto al otro una táctica determinada. Esa lucha se llama *intriga* (típica de la forma dramática).

El desarrollo de la intriga (o de las intrigas paralelas, en el caso de que nos hallemos ante un sistema complejo de reagrupamientos de los personajes) conduce a la eliminación de los contrastes o a la creación de otros nuevos. Por lo general, al final de la *fábula,* tenemos una situación en la que todos los contrastes se resuelven y los intereses se concilian. Mientras una situación que contiene contrastes pone en movimiento la *fábula,* porque entre dos principios en lucha uno debe prevalecer y es imposible que coexistan durante mucho tiempo, una situación en la que se hayan superado los contrastes, en cambio, no da lugar a ulterior movimiento, ni suscita expectativas: por ello, esta situación se encuentra al final, y se llama *desenlace* [*razvjazka*]. Las antiguas novelas moralizantes tenían una característica situación de paso, en la que la virtud era oprimida y el vicio triunfaba (un contraste de orden moral), mientras en el desenlace la virtud era premiada y el vicio castigado.

A veces, se encuentra una análoga situación de equilibrio al comienzo de la *fábula* (del tipo:«Los protagonistas vivían tranquilos y pacíficos. De pronto, ocurrió», etc.). Para poner en movimiento la *fábula,* se introducen en la equilibrada situación inicial unos motivos dinámicos que destruyen el equilibrio. El conjunto de estos acontecimientos, que violan la inercia de la situación inicial y la ponen en movimiento, se llama *exordio* [*zavjazka*]. El exordio determina, en general, todo el curso de la *fábula,* y la intriga se reduce a la variación de los motivos que determinan el contraste fundamental, introducido por el exordio. Estas variaciones reciben el nombre de *peripecias* (pasos de una situación a otra).

Cuanto más complejos son los contrastes que caracterizan una situación, y cuanto más fuerte es el contraste de intereses entre los per-

---

Los distintos motivos psicológicos de sus acciones, los diversos aspectos de su vida espiritual, los instintos, las pasiones, etc., no hacen más que desempeñar el papel de los personajes habituales. Desde este punto de vista, puede generalizarse todo lo anterior y todo lo que sigue.

sonajes, tanto más *tensa* es la situación. La tensión aumenta, a medida que nos acercamos a un cambio radical de la situación, y se obtiene, en general, con una adecuada preparación de este cambio. Así, en la novela de aventura convencional, los adversarios del protagonista, que quieren su muerte, están en constante ventaja en sus confrontaciones, y preparan su ruina; pero, en el último instante, cuando el protagonista parece ya perdido, es liberado inesperadamente y las maquinaciones son desbaratadas. Mediante esta preparación, la tensión de la situación se refuerza.

Antes del desenlace, la tensión alcanza el punto culminante; este punto culminante suele definirse con el término alemán *Spannung*. En la estructura dialéctica más sencilla de la *fábula*, la tesis está constituida por el exordio, la antítesis por la *Spannung*, la síntesis por el desenlace.

Pero no basta inventar una cadena apasionante de acontecimientos, delimitándolos con un principio y un fin. Es preciso *distribuir* estos acontecimientos, darles un cierto orden, exponerlos, hacer del sencillo material narrativo una combinación literaria. La distribución, la estructuración literaria de los acontecimientos en la obra, se llama *trama* [*sjužet*]. El concepto de trama es complejo, y para precisarlo es necesario introducir algunos términos auxiliares.

Antes de dar una sistematización al tema, hay que dividirlo en partes, «descomponerlo» en unidades narrativas más pequeñas, para disponerlas luego a lo largo de la armazón narrativa.

El concepto de tema es un concepto *acumulativo*, que unifica el material verbal de la obra. Puede haber un tema de toda la obra, pero también cada parte de la obra tiene su tema. Esta división de la obra en partes, de modo que cada una tenga una unidad temática en sí misma, se llama descomposición de la obra. por ejemplo, el cuento de Pushkin *Vystrel* [*Un tiro de pistola*], se descompone en la historia de los enfrentamientos del narrador con Silvio y con el conde, y en la del choque entre Silvio y el conde. La primera parte se descompone, a su vez, en la historia de la vida en el regimiento, y luego de la vida en el campo; la segunda, en el primer duelo de Silvio con el conde y en su último enfrentamiento.

Mediante esta descomposición de la obra en partes temáticas, llegamos, por último, a las partes *no descomponibles*, a las divisiones más reducidas del material verbal. «Llegó la noche», «Raskolnikov mató a la vieja», «El héroe murió», «Llegó una carta», etc. El tema de una parte indivisible de la obra se llama *motivo*. En resumen, cada frase tiene su motivo.

Pero es preciso advertir que el término «motivo», empleado por la poética histórica en el estudio comparativo de las tramas «erran-

tes» (por ejemplo, en el estudio de las fábulas)[7], es sustancialmente distinto de la aceptación aquí adoptada, aunque, en general, se define del mismo modo. En el análisis comparativo de los motivos, se define como motivo una unidad temática que se repite en diversas obras. (Por ejemplo, «el rapto de la novia», los «animales colaboradores», es decir, los animales que ayudan al protagonista a resolver sus propios trabajos, etc.) Estos motivos pasan enteramente de una estructura narrativa a otra. En la poética comparada, no importa que puedan subdividirse o no en motivos más pequeños. Lo único que importa es que, en el marco del género estudiado, estos «motivos» se presenten siempre enteros. Por consiguiente, en lugar de motivos «indivisibles», en el estudio comparativo se puede hablar de motivos históricamente indivisos, que conservan su propia unidad en las peregrinaciones de una obra a otra. Además, muchos motivos de la poética comparada conservan su importancia, en cuanto tales, también en la poética teórica.

Asociándose entre si, los motivos forman los nexos temáticos de la obra. Desde este punto de vista, la *fábula* es un conjunto de motivos en su lógica relación causal-temporal, mientras que la trama es el conjunto de los mismos motivos, en la sucesión y en la relación en que se presentan en la obra[8]. No tiene importancia para la *fábula* en qué parte de la obra entra el lector en conocimiento de un hecho, ni si éste le es comunicado directamente por el autor o en el relato de un personaje o mediante un sistema de alusiones indirectas. En la trama, en cambio, lo que importa es, precisamente, la *introducción de los motivos* en el horizonte del lector. Puede servir como *fábula* también un hecho real, no inventado por el autor, mientras que la trama es una reconstrucción enteramente literaria.

Los motivos de una obra pueden ser heterogéneos. Basta parafrasear la *fábula* de una obra para comprender inmediatamente qué es lo que se puede *eliminar* sin perjudicar la cohesión del relato, y qué es, en cambio, lo que no se puede omitir sin destruir el nexo causal entre los hechos. Los motivos que no se pueden omitir se llaman *ligados;* los que pueden eliminarse sin perjudicar la integridad de la relación causal-temporal de los hechos se denominan, en cambio, *libres.*

Para la *fábula,* tienen importancia solamente los motivos *ligados;*

---

[7] Alusión a la concepción de A. A. Veselovski (de quien los formalistas tomaron muchos puntos de partida); ese teórico consideraba los motivos como unidades narrativas más sencillas; la emigración de un pueblo a otro podia explicar las semejanzas en la producción folklórica de varios paises. [N. T.]

[8] Adviértase que, en la práctica, los términos «*fábula*» y «trama» se emplean en las más variadas acepciones, a veces incluso de un modo opuesto a aquél en que los utilizamos aquí. La definición propuesta es convencional, pero ofrece ciertas ventajas para la exposición de los problemas de la temática general.

en la trama, en cambio, son, a veces, precisamente los motivos libres (las «disgresiones») los que desempeñan una función dominante, que determina la estructura de la obra. Estos motivos colaterales («detalles», etc.) se introducen con el fin de dar estructura literaria al relato, y tienen funciones diversas, sobre las cuales volveremos. La introducción de tales motivos viene determinada, en buena parte, por la tradición literaria, y cada escuela posee un repertorio característico de motivos libres, mientras que los motivos ligados se distinguen, en general, por su «vitalidad», es decir, se encuentran en idéntica forma en las escuelas más diversas. Por otra parte, es evidente que también en la elaboración de la *fábula* pueden las tradiciones literarias desempeñar un papel importante (por ejemplo, en los años 40 del siglo XIX, es característica en las novelas la *fábula* sobre las calamidades de un modesto empleado: el gogoliano *Šinel'* [*El capote*], *Bednye ljudi* [*Pobre gente*] de Dostoyevski; en los años 20 tenemos, en cambio, la típica *fábula* sobre el infortunado amor de un europeo por una extranjera: *Kavkazkij plennik* [*El prisionero del Cáucaso*], *Cygany* [*Los zíngaros*] de Pushkin).

En su cuento, *Grobovščik* [*El fabricante de ataúdes*], Pushkin alude, precisamente, al peso de la tradición literaria en la introducción de los motivos libres:

> Al día siguiente, a las doce en punto, el fabricante de ataúdes y sus hijas salieron por la puertecita de la casa recientemente adquirida y fueron junto a su vecino. No voy a describir ni el caftán rojo de Adrián Prochorov, ni los vestidos a la europea de Akulina y de Dar'ja, apartándome, en este caso, de la costumbre de los novelistas contemporáneos. No me parece superfluo, sin embargo, señalar que las dos muchachas se habían puesto sombreritos amarillos y zapatitos rojos, lo que solían hacer en las ocasiones solemnes.

La descripción del vestido se subraya aquí como un motivo libre, en aquel tiempo (1830) tradicional.

Entre los diversos motivos, hay que distinguir una clase especial de motivos *introductorios*, que requieren una completa integración con otros motivos. En los cuentos, por ejemplo, se tiene la típica situación en que al protagonista se le confía un encargo. Por ejemplo: el padre quiere casarse con su propia hija, la cual, para evitar el matrimonio, le encarga tareas imposibles. O bien, el héroe pide la mano de la hija del rey, el cual, para evitar el no deseado matrimonio, le encomienda unos trabajos a primera vista irrealizables. Véase la *Skazka o Balde* [*Cuento de Balda*], de Pushkin: el pope, para deshacerse de un jornalero, le encarga que cobre un tributo a los demonios. Este motivo del *encargo* requiere integrarse concretamente con la narración de

los encargos, y sirve de introducción al relato de las aventuras vividas por el protagonista en el cumplimiento de su misión. Una función análoga tiene el motivo del relato que retrasa la narración. En *Las mil y una noches*, Sheherazade aplaza el suplicio que la espera narrando cuentos. El motivo de la narración es un procedimiento para introducir los cuentos mismos. Idéntica función tienen, en las novelas de aventuras, los motivos de la persecución y otros elementos similares. En general, la introducción de los motivos libres en el relato sirve para integrar el motivo introductorio, que en sí mismo es ligado, o sea, no eliminable de la *fábula* del relato.

Por otra parte, los motivos se clasifican según su objetivo contenido de acción.

Los motivos que modifican la situación son *dinámicos*, mientras que los que no la modifican son motivos *estáticos*. Véase, por ejemplo, la situación del cuento pushkiniano *Baryšnja-Krest'janka* [*La señorita campesina*] en la fase que precede a la conclusión: Aleksej Berestov ama a Akulina, pero su padre le fuerza a casarse con Liza Muromskaja. Aleksej, que no sabe que Akulina y Liza son la misma persona, se opone al matrimonio a que su padre quiere obligarle. Acude junto a la Muromskaja para explicarse con ella, y en Liza reconoce a Akulina. La situación cambia: desaparece, por parte de Aleksej, la oposición al matrimonio. El motivo del *reconocimiento* de Akulina en Liza es un motivo dinámico.

Los motivos libres suelen ser estáticos, pero no todos los motivos estáticos son libres. Supongamos, por ejemplo, que, para realizar un asesinato indispensable para el desarrollo de la *fábula*, el héroe tiene necesidad de un revólver. El motivo del revólver, su introducción en el campo visual del lector, es un motivo estático, pero ligado, toda vez que, sin revólver, no podría llevarse a cabo el asesinato. Véase, a este respecto, *Bezpridannica* [*La joven sin dote*] de Ostrovski.

Motivos estáticos típicos son las descripciones de la naturaleza, de un lugar, de una situación, de los personajes, de su carácter, etcétera. La forma típica de los motivos dinámicos está representda por la conducta de los héroes, por sus acciones.

Los motivos dinámicos son los motores principales de la *fábula*, mientras en la organización de la trama pueden, a veces, exaltarse los motivos estáticos.

Desde el punto de vista de la *fábula*, los motivos pueden disponerse fácilmente en orden de importancia. El lugar principal corresponde a los dinámicos; luego vienen los motivos que sirven para preparar los motivos dinámicos, después los que determinan la situación, etc. Su grado de importancia, *desde el punto de vista de la fábula*, puede establecerse comparando un resumen conciso de la fábula con uno más pormenorizado.

En el proceso de estructuración de la *fábula* en trama, es preciso tener en cuenta los siguientes aspectos:

1. Es indispensable una introducción narrativa a la situación de partida. La narración de las circunstancias que determinan la composición inicial de los personajes y sus relaciones se llama *exposición.*

No todas las narraciones comienzan con la *exposición*[9]. En el caso más sencillo, en el que el autor nos da a conocer, ante todo, los personajes del material de la *fábula,* tenemos una *exposición directa.* Pero está bastante extendido también el *comienzo inesperado (ex abrupto),* en el que la narración se abre con una acción ya en curso, y el autor sólo gradualmente nos pone al corriente de la situación de los protagonistas. En este caso, nos encontramos ante una *exposición retardada.* El retraso de la exposición puede ser, a veces, muy prolongado; la introducción de los motivos que componen la exposición puede ser de diversos tipos. A veces, llegamos a conocer la situación por alusiones indirectas, y sólo por el conjunto de estas observaciones, aparentemente dejadas caer como de pasada, nos formamos una idea coherente. En este caso, no tenemos una auténtica exposición, es decir, no tenemos un fragmento de narración continua, en el que se hayan recogido los motivos de la exposición.

Pero, a veces, una vez trazadas las líneas generales de un hecho cuyos nexos de unión todavía no comprendemos, el autor, a modo de esclarecimiento (o en forma de comunicación suya, o como palabras atribuidas a un personaje), agrega la exposición, es decir, la narración de lo que había expuesto ya con anterioridad. En este caso, tenemos la transposición de la exposición, que es un caso particular de los *desplazamientos temporales,* frecuentes en el desarrollo del material de la *fábula.*

El aplazamiento de la exposición puede prolongarse hasta el final del relato: a veces, en el curso de toda la narración, el lector no tiene todas las indicaciones necesarias para la comprensión de lo que está desarrollándose. En general, la ignorancia del lector entra a formar parte de la narración misma: el grupo principal de los personajes ignora estas circunstancias, y al lector se le comunica solamente lo que un determinado personaje conoce. En el desenlace, se comunica precisamente la circunstancia que se ha mantenido oscura. Este tipo de desenlace, que incluye elementos de la exposición y arroja una luz retrospectiva sobre todas las peripecias conocidas a través de la narración que precede, es el *desenlace regresivo.* Imaginemos que el lector de *La señorita campesina* no sabe, como Aleksej Berestov,

[9] Desde el punto de vista de la disposición del material narrativo, el inicio de la narración se llama *comienzo* [*začin*] o *arranque* [*pristup*], y el fin, *final* [*koncovka*]. El comienzo puede no contener ni exposición ni exordio. Así también, el final puede no coincidir con el desenlace, desde el punto de vista temático.

que Akulina y Liza Muromskaja son la misma persona. En este caso, la noticia de tal identidad en el desenlace tendría un valor regresivo, es decir, proporcionaría la justa, la nueva clave de interpretación de todas las situaciones precedentes. Entre los otros *Cuentos de Belkin*, también *Metel'* [*La nevasca*] tiene esta estructura.

Este aplazamiento de la exposición suele adoptar la forma de un sistema de misterios. Pueden encontrarse las siguientes combinaciones: el lector sabe, los héroes no; una parte de los personajes sabe, otra no; el lector y una parte de los protagonistas no saben; nadie sabe nada, y la verdad se descubre casualmente; los héroes saben, el lector no.

El misterio puede alcanzar a toda la obra o abarcar sólo algunos motivos. En este último caso, el mismo motivo puede figurar varias veces en la construcción de la trama. Tomemos un procedimiento típico de la novela: mucho tiempo antes de los hechos narrados, a uno de los protagonistas le han raptado un niño (primer motivo); se presenta un personaje, por cuya biografía tenemos noticia de que ha sido criado por unos extraños y que no ha conocido a sus padres (segundo motivo). Después, resulta (por lo general, mediante la confrontación de datos y circunstancias, o mediante el motivo de la «señal»: un amuleto, un lunar, etc.) que el niño raptado y el nuevo personaje son la misma persona. Se establece así una relación entre los motivos primero y segundo. Esta repetición del mismo motivo en forma modificada es característica de la trama en la que los diversos momentos de la *fábula* no son introducidos en el orden cronológico natural. La repetición del motivo es, en general, un indicio del lazo narrativo existente entre las partes de la trama. Así, por ejemplo, si en el caso típico, antes citado, del «reconocimiento del niño perdido», la señal de reconocimiento es un amuleto: el motivo de este amuleto acompaña tanto la narración de la desaparición del niño como la biografía del nuevo personaje (véase, por ejemplo, *Bez viny vinovatye* [*Culpables sin culpa*] de Ostrovski).

Gracias al nexo establecido entre las partes por los motivos [10], son posibles las transposiciones temporales en la narración. No sólo puede desplazarse la exposición, sino que también las distintas partes de la *fábula* pueden ser comunicadas cuando ya el lector está al corriente de lo que ha ocurrido después.

La narración coherente de buena parte de los hechos anteriores a aquéllos en el curso de los cuales se introduce esa narración, se llama

---

[10] Si este motivo se repite con cierta frecuencia, y, sobre todo, si es libre, es decir, si no está inserto en la *fábula*, recibe el nombre de *leitmotiv*. Por ejemplo, algunos personajes, que aparecen en la narración con nombres diversos (enmascarados), suelen ir acompañados de algún motivo constante que hace posible su reconocimiento.

Vorgeschichte. La forma típica de la *Vorgeschichte* es el aplazamiento de la exposición, o la biografía de un nuevo personaje, inserto en una situación nueva. Pueden encontrarse innumerables ejemplos de ella en las novelas de Turguéniev.

Un caso más raro es la *Nachgeschichte,* es decir, el relato de acontecimientos todavía por venir, insertos en una narración coherente, antes de que se produzcan los hechos que preparan tales acontecimientos. La *Nachgeschichte* adopta, a veces, la forma del sueño premonitorio, de las profecías, de suposiciones más o menos verosímiles.

Si el material de la fábula no se desarrolla de un modo lineal, adquiere gran importancia el «narrador», pues los desplazamientos en el interior de la trama se introducen, por lo general, como una propiedad del relato.

El narrador puede ser de varios tipos: la narración puede fluir de un modo objetivo, venir como una simple comunicación del autor, sin que se explique cómo han llegado los hechos a su conocimiento (narración abstracta), o ser atribuida a un narrador, presentado como una persona concreta. A veces, se describe el narrador como una persona que cuenta unos hechos que ha oído contar a otros (el narrador de los cuentos pushkinianos, *Un tiro de pistola* y *Stancionnyj smotritel'* [*El jefe de postas*]), o como un testigo más o menos próximo, o, en fin, como uno de los protagonistas de la acción (el héroe del relato pushkiniano, *La hija del capitán).* A veces, este testigo u oyente puede no ser el narrador, y, en un relato objetivo abstracto, puede comunicarse lo que él ha llegado a saber y ha oído, incluso sin haber tenido parte alguna en la narración *(Malmoth, el vagabundo,* de Maturin). A veces, se utilizan métodos de narración complejos (por ejemplo, en *Brat'ja Karamazovy* [*Los hermanos Karamazov*], el narrador es introducido como testigo, pero, al propio tiempo, no está presente en la novela, y toda la narración se desarrolla como un relato abstracto).

Existen, pues, dos tipos fundamentales de narración: el relato abstracto y el concreto. En el relato abstracto, el autor tiene conocimiento de todo, hasta de los pensamientos más recónditos de los personajes. En el relato concreto en primera persona, que, a veces, se designa con el término alemán *Ich-erzählung,* toda la narración se filtra a través de la psicología del narrador (o del oyente), y de cada hecho nuevo, se explica cómo y cuándo el narrador (o el oyente) ha llegado a conocerlo.

Son posibles también sistemas mixtos. Por lo general, en la narración abstracta, el lector sigue la suerte de un solo personaje, y nosotros vamos conociendo sucesivamente lo que ese personaje ha hecho o ha llegado a saber. Después, ese personaje es abandonado, la

atención se desplaza hacia otro, y, una vez más, vamos informándonos de lo que ha hecho o aprendido este nuevo personaje. Por eso, el personaje es, frecuentemente, una especie de hilo conductor de la narración, o sea, en forma disimulada, el narrador mismo: el autor, aunque hablando en nombre propio, se esfuerza, al mismo tiempo, por referir solamente lo que su héroe podría contar. A veces, basta este aspecto (la identificación del hilo narrativo con éste o aquel personaje) para determinar toda la construcción de la obra. El personaje que *conduce la narración* es, las más de las veces, el protagonista de la acción. Con la misma *fábula,* podría cambiar también el protagonista, si el autor se situase detrás de otro personaje.

Analicemos, por ejemplo, el argumento del *Califa-cigüeña* de Hauff. Este es, brevemente, su contenido.

Una vez, el califa Hasid y su visir compraron a un vendedor ambulante una tabaquera con un polvillo misterioso y con una esquela en latín. El sabio Selim leyó la esquela, en la que se explicaba que, oliendo el polvillo y pronunciando tres veces la palabra «*mutabor*», podrían transformarse en cualquier animal que quisiesen. Pero después era preciso no reírse, porque si se reían, olvidarían la palabra y ya no podrían recobrar el aspecto humano. El califa y el visir se transformaron en cigüeñas, pero bastó el primer encuentro con otras cigüeñas para hacerles reír y olvidar la palabra. Las cigüeñas (el califa y el visir) fueron condenadas a seguir por siempre siendo pájaros. Volando sobre Bagdad, vieron animación en sus calles y oyeron gritos que anunciaban que un tal Misra, hijo del peor enemigo de Hasid, el hechicero Kašnur, había tomado el poder en Bagdad. Las cigüeñas se pusieron, entonces, en camino, para visitar la tumba del profeta, con el ánimo de buscar allí la liberación de su encantamiento. Durante el viaje, descendieron a pasar la noche entre unas ruinas, donde tuvo lugar su encuentro con una lechuza, la cual les interpeló en una lengua humana y les contó su historia. Era la única hija de un rey indio, y el hechicero Kašnur, que deseaba obligarla a casarse con su hijo Misra y había sido rechazado, se había introducido, a su vez, en el palacio bajo el aspecto de un negro y le había dado una poción encantada, que la había transformado en lechuza. Después, la había llevado hasta aquellas ruinas, y le había dicho que seguiría siendo lechuza hasta que alguien aceptase casarse con ella. Por otra parte, desde su infancia, le habían anunciado que las cigüeñas le darían suerte. Accede a mostrar al califa el modo de liberarse de su encantamiento, a condición de que prometa que la hará su esposa. Después de cierta vacilación, el califa acepta y la lechuza le conduce a la estancia donde se hallan reunidos los magos. Allí, él escucha el relato de Kašnur —en quien reconoce al vendedor ambulante—, acerca de la forma en que logró engañar al califa. Por la conversación misma, re-

cuerda la palabra olvidada «*mutabor*». El califa y el visir recobran sus figuras humanas, así como también la lechuza; después, regresan todos a Bagdad, donde castigan a Misra y a Kašnur.

La narración se titula *El califa-cigüeña;* el protagonista es, pues, el califa Hasid, porque es en su suerte en la que se concentra el autor de la narración. La historia de la princesa-lechuza es introducida a través del relato de esta última al califa, durante su encuentro entre las ruinas.

Basta, sin embargo, con cambiar ligeramente la disposición del material, para convertir en protagonista a la princesa-lechuza: es suficiente contar primero su historia, e introducir después la del califa, bajo la forma de un relato suyo, antes de la liberación de su encantamiento.

La *fábula* permanecería idéntica, pero la trama cambiaría de un modo sustancial, desde el momento en que cambiase el hilo conductor de la narración.

Señalemos aquí la transposición de los motivos: el del ambulante y el de Kašnur, padre de Misra, resultan ser el mismo motivo, en el momento en que el califa-cigüeña acecha el relato del hechicero. El hecho de que la transformación del califa sea el efecto de las intrigas de su enemigo Kašnur es contado al final del argumento, no al principio, como habría debido ocurrir en una pura exposición de los hechos.

En cuanto a la *fábula,* es doble:

1. La historia del califa, que sufre, mediante engaño, el encantamiento de Kašnur.
2. La de la princesa, hechizada por el mismo Kašnur.

Estas dos ramas paralelas de la *fábula* se intersecan en el momento en que el califa y la princesa se encuentran y se intercambian sus promesas. A continuación, hay una sola línea narrativa, con la liberación de los dos y el castigo del hechicero.

La construcción de la trama se realiza siguiendo las vicisitudes del califa. En una forma disimulada, el califa es el narrador; en una narración aparentemente abstracta, se cuenta todo lo que el califa ha llegado a saber, con idéntica sucesión y del mismo modo. Esto determina también toda la construcción de la trama del argumento. Se trata de un caso típico, y, en general, el protagonista es precisamente un narrador disimulado *(potencial)* de este tipo. Así se explica por qué, en la novela, se recurre tan frecuentemente a la forma de las «memorias», haciendo contar su propia historia al protagonista en persona. De este modo, se pone de manifiesto, por así decir, el procedimiento para seguir al protagonista, y se justifica la introducción de aquellos motivos específicos, expuestos en aquel determinado orden.

En el análisis de la *composición de la trama* [*sjužetosloženie*] de

las distintas obras, hay que prestar especial atención al empleo del *tiempo* y del *espacio* en la narración.

En la obra literaria, es preciso distinguir el tiempo de la *fábula* y el de la narración. El tiempo de la *fábula* es aquél en que se considera que han ocurrido los hechos expuestos; el de la narración es, en cambio, el tiempo ocupado por la lectura de la obra (o por la duración del espectáculo). En esta última acepción, el concepto de tiempo coincide con el del *volumen* de la obra.

El tiempo de la *fábula* nos viene dado: 1) por la fecha del momento de la acción; ésta puede ser absoluta, cuando se indica, simplemente, el momento cronológico del hecho: por ejemplo, «a las dos de la tarde del 8 de enero del año 18**», o bien «es invierno»; la fecha puede ser relativa, cuando se alude a la simultaneidad de los hechos o a su relación temporal: «dos años después», etc. 2) por la indicación de los intervalos de tiempo ocupados por los hechos («la conversación duró media hora», «el viaje duró tres meses», o indirectamente: «al quinto día, llegaron a su destino»); 3) creando la impresión de la duración: cuando llegamos a establecer cuánto tiempo ha podido ocupar el hecho narrado, por la extensión de los parlamentos, o por la duración normal de las acciones, o de un modo indirecto. Es de señalar que, de esta última forma, el escritor hace un uso muy libre, condensando larguísimos parlamentos en breves períodos, o, viceversa, dilatando breves parlamentos y rápidas acciones en largos intervalos de tiempo.

En cuanto al lugar de la acción, pueden distinguirse dos tipos: el *estático,* en el que todos los personajes se reúnen en el mismo lugar (por eso aparecen tan frecuentemente los «hoteles» y sus equivalentes, que permiten encuentros inesperados), o el *cinético,* en el que los protagonistas se desplazan de un lugar a otro para hacer posibles los encuentros (relatos como los «de viajes»). En ambos casos, es necesario elegir una localización que justifique del mejor modo posible los encuentros entre los personajes, indispensables para el desarrollo de la intriga.

3. *La motivación*

El sistema de los motivos de que se compone la temática de la obra debe tener cierta unidad estética. Si los motivos o el conjunto de motivos no son suficientemente «adecuados» a la obra, si el lector advierte un sentimiento de insatisfacción respecto a los lazos existentes entre un determinado conjunto de motivos y el resto de la obra. Si las diversas partes de la obra se hallan mal enlazadas entre sí, ésta se «disgrega».

Por eso, la introducción de los distintos motivos o conjuntos de motivos debe estar *justificada* (motivada). El sistema de los procedimientos destinados a justificar la introducción de motivos, o de conjuntos de motivos, se llama *motivación*.

Los procedimientos de motivación son muy variados y heterogéneos; es, pues, necesario proceder a su clasificación.

1. *Motivación compositiva.* Se basa en el principio de la economía y conveniencia de los motivos. Algunos de éstos pueden referirse a objetos introducidos en el campo visual del lector (accesorios) o a acciones de los personajes («episodios»). Ningún accesorio debe permanecer inutilizado en la *fábula,* ningún episodio debe quedar sin consecuencias para la situación de la *fábula*. Era, precisamente, a la motivación compositiva a la que se refería Chejov, cuando afirmaba que, si al comienzo del relato se dice que hay un clavo introducido en una pared, el héroe, al final del relato, deberá colgarse precisamente de ese clavo.

Esta utilización de los accesorios puede observarse en *La joven sin dote,* de Ostrovski, en un ejemplo que se refiere a las armas. El escenario del tercer acto indica «sobre el diván, un tapiz del que cuelgan unas armas». Inicialmente, éstas son introducidas como un detalle de la decoración, y pueden considerarse como un simple dato concreto, destinado a caracterizar el tipo de vida de Karandyšev. En las réplicas de la sexta escena, se llama la atención sobre este detalle:

> ROBINSON *(mirando al tapiz):* ¿Y aquello, qué es?
> KARANDYŠEV: Cigarros.
> ROBINSON: No, allí arriba, colgado. ¿Cosas de teatro?
> KARANDYŠEV: ¡Qué cosas de teatro! Son armas turcas.

El diálogo continúa, y los presentes se burlan de aquellas armas. El motivo de las armas, entonces, se reduce. A la observación de que son inservibles, sigue la réplica:

> KARANDYŠEV: ¿Por qué inservibles? Mirad esta pistola, por ejemplo... *(descuelga una pistola de la pared),*
> PARATOV: *(quitándole la pistola de la mano):* ¿Esta pistola?
> KARANDYŠEV: ¡Ah, cuidado! está cargada.
> PARATOV: No tengas miedo. Cargada o no, el peligro es el mismo. De todos modos, no disparará. Te autorizo a que dispares contra mí, desde cinco pasos.
> KARANDYŠEV: De ninguna manera. Esta pistola puede prestar su servicio también.
> PARATOV: Ya. Para introducir clavos en las paredes *(arroja la pistola sobre la mesa).*

Al final del acto, Karandyšev, que sale corriendo, coge la pistola sobre la mesa. Con este arma, en el cuarto acto, dispara contra Larisa.

La introducción del motivo del arma tiene aquí una motivación compositiva. Esta es indispensable para el desenlace, puesto que sirve para preparar el último acto del drama.

Este es un primer caso de motivación compositiva. Otro caso es el constituido por la introducción de motivos como procedimientos de caracterización. Los motivos deben estar en armonia con la dinámica de la *fábula*. Por ejemplo, también en *La joven sin dote*, el motivo del «Borgoña», preparado por unos pocos centavos por un vendedor de vino falsificado, caracteriza la miseria del ambiente en que vive Karandyšev y prepara la fuga de Larisa.

Estos detalles caracterizantes pueden armonizar con la acción, 1) por analogía psicológica (el paisaje romántico: una noche de luna para una escena de muerte o de crimenes), 2) por contraste (el motivo de la naturaleza «indiferente», etc.). También en *La joven sin dote*, cuando muere Larisa, por las puertas del restaurante llega el canto de un coro de zíngaros.

Hay que tener también en cuenta la posibilidad de una *falsa motivación*. Los accesorios y los episodios pueden ser introducidos para desviar la atención del lector de la situación real. Una motivación de este tipo se encuentra muy frecuentemente en las novelas policíacas, donde se proporcionan diversos detalles que ponen al lector (y a un grupo de personajes: por ejemplo, en Conan Doyle, Watson) en una pista equivocada. El autor hace creer que la solución está donde realmente no está. Los procedimientos de la falsa motivación se encuentran, sobre todo, en obras concebidas en el ámbito de una gran tradición literaria. Por costumbre, el lector tiende a interpretar de un modo tradicional cada detalle de la obra. El engaño se descubre al final, y el lector se convence de que todos aquellos detalles habian sido introducidos con el único objetivo de preparar una solución *inesperada*.

La falsa motivación es un elemento de la parodia literaria, que consiste en un juego con elementos literarios generalmente conocidos, bien arraigados en la tradición y utilizados por el autor en una función distinta de la tradicional.

2. *Motivación realista*. A toda obra se le exige una «ilusión» elemental; por convencional y artificiosa que sea, su percepción debe ir acompañada de la sensación de que todo lo que ocurre es real. En el lector ingenuo, esta sensación es extremadamente fuerte, de modo que puede creer en la autenticidad de todo lo que le cuentan y convencerse de la existencia real de los personajes. Inmediatamente des-

pués de la salida de la *Istorija Pugačëvskogo bunta* [*Historia de la rebelión de Pugačëv*], Pushkin publica *La hija del capitán*, seguida de esta nota: «El manuscrito de Pëtr Andreič Grinëv nos ha sido enviado por uno de sus nietos, que ha sabido que estábamos ocupados en una obra que se refiere a los tiempos descritos por su abuelo. Con el permiso de los parientes, nos hemos decidido a publicarlo aparte...».

Se creaba así la ilusión de que Grinëv y sus memorias eran reales; esa ilusión estaba confirmada, en especial, por algunos elementos de la biografía personal de Pushkin, conocidos por el público (por ejemplo, sus investigaciones históricas sobre Pugačëv), y también por el hecho de que las opiniones y las convicciones enunciadas por Grinëv eran, en muchos aspectos, distintas de las expresadas por Pushkin a título personal.

En el lector experto, la ilusión realista se expresa con la exigencia de «fidelidad a la vida». Aun conociendo el carácter fantástico de la obra, el lector demanda, sin embargo, una cierta correspondencia con la realidad, en la que se ve el valor de la obra. Ni siquiera los lectores más familiarizados con las leyes de la construcción artística consiguen liberarse, íntimamente, de esta ilusión.

Desde este punto de vista, todo motivo debe ser introducido como *verosímil* en aquella determinada situación.

Pero, como las leyes de la composición de la trama no tienen nada en común con la verosimilitud, toda introducción de motivos es un compromiso entre esta verosimilitud objetiva y la tradición literaria. A causa de su carácter tradicional, no nos damos cuenta de la incongruencia, respecto a la realidad, de la introducción tradicional de los motivos. Para demostrar cómo éstos no se concilian con la motivación realista, es necesario *parodiarlos*. Es famosa, por ejemplo, *Vampuka*, una parodia de los espectáculos de ópera, todavía en cartel en el «Krivoe zerkalo»[11], que constituye un centón en clave humorística de situaciones tradicionales de la ópera.

Habituados a la técnica de la novela de aventuras, no nos damos cuenta de la incongruencia del hecho de que la salvación del héroe de una muerte considerada ya inevitable llega siempre cinco minutos antes; los espectadores de la comedia clásica o de la molièriana no percibían como inverosímil el hecho de que, en el último acto, todos los personajes resultasen parientes próximos (para el motivo del reconocimiento del parentesco, véase *El avaro* de Molière. El mismo mo-

[11] «*Kryvoe zerkalo*» [Espejo curvo], teatro petersburgués, fundado en 1908 y dirigido por N. Evreinov, en el que se escenificaban numerosas parodias, entre ellas *Vampuka, princesa africana*, parodia de las complejas y lacrimosas tramas de la ópera y de los inútiles gorjeos de los cantantes. [N. T.]

tivo se tiene en *Las bodas de Fígaro* de Beaumarchais, pero ya en forma paródica, porque, en esta época, el procedimiento estaba extinguiéndose ya. Hasta qué punto era vital, a pesar de todo, ese motivo, lo demuestra el drama de Ostrovski, *Culpables sin culpa,* al final del cual la heroína reconoce en el héroe a su propio hijo perdido). El motivo del reconocimiento era extremadamente cómodo para el desenlace (el parentesco ponía de acuerdo los distintos intereses, cambiando radicalmente la situación), y por eso había entrado sólidamente en la tradición. Carece por completo de base la explicación que pretende hacer del reencuentro de madre e hijos perdidos un «fenómeno común» en el mundo antiguo. Sólo en el teatro constituía un hecho habitual, pero por una tradición de carácter literario.

Cuando, en la sucesión de las escuelas literarias, se desechan los procedimientos tradicionales de introducción de los motivos, entre las dos motivaciones (tradicional y realista), empleadas por la vieja escuela, permanece sólo una serie, la realista, a causa de la decadencia de la tradición. Por eso, toda escuela literaria que se oponga a una estética ya superada incluye siempre, bajo alguna forma, en sus propios manifiestos, la «fidelidad a la vida», la «fidelidad a la realidad». Así se expresaba Boileau, defendiendo en el siglo XVII el joven clasicismo contra las tradicionales de la literatura francesa antigua; así, en el siglo XVIII, los enciclopedistas defendían los «géneros burgueses» (la «novela familiar», el «drama») contra los viejos cánones; así, en el siglo XIX, los románticos, en nombre de la «fidelidad a la vida», a la «naturaleza sin ornamentos», se alzaban contra los cánones del tardo-clasicismo. La escuela que ocupó su lugar tomó, precisamente, el nombre de «natural». En general, en el siglo XIX, abundan las escuelas en cuyo nombre se alude a la motivación realista de los procedimientos: «realismo», «naturalismo», «naturismo», «pintura de costumbres», «populismo», etc. En nuestros días, los simbolistas han ocupado el puesto de los realistas en nombre de una naturalidad sobrenatural (de realibus *ad realiora),* lo que no ha impedido la aparición del acmeísmo, con su exigencia de mayor *materialidad y concreción,* y del futurismo, que inicialmente rechazaba el «esteticismo» y trataba de reproducir en sus obras un proceso creador «auténtico», mientras que, en su segunda fase, elaboró precisamente los motivos «bajos», es decir, realistas.

De una a otra escuela, se oyen exhortaciones «a la naturaleza». Pero, ¿por qué, entonces, no ha nacido una «escuela absolutamente natural», de modo que no puedan existir otras más naturales que ella? ¿Por qué a todas las escuelas (y, al propio tiempo, a ninguna) se puede atribuir la calificación de «realistas» (los historiadores de la literatura inexpertos utilizan este término como el máximo elogio para un escritor: «Pushkin era realista» es un típico lugar común his-

tórico-literario, que no tiene en cuenta el hecho de que, en tiempos de Pushkin, esta palabra no se utilizaba siquiera en el sentido actual?) También esto se explica por la contraposición de la nueva escuela a la antigua, es decir, por la sustitución de las convenciones viejas, *evidentes*, con otras nuevas, todavía no observadas como *clisé* literario. Por otra parte, tiene una explicación en el hecho de que el material realista no constituye, por sí solo, una construcción artística, y para organizarlo es necesaria la aplicación de determinadas leyes de construcción literaria, las cuales, desde el punto de vista de la realidad efectiva, son siempre convenciones.

Como base de la motivación realista se encuentra, pues, o una confianza ingenua, o la exigencia de una ilusión. Esto no impide su desarrollo a la literatura de fantasía. Si los cuentos populares, en general, nacen en un ámbito popular, que admite la existencia real de brujas y genios del hogar, ahora continúan existiendo como una especie de ilusión consciente, en la que el sistema mitológico o la visión fantástica del mundo (la admisión de «posibilidades» no justificadas por la realidad) están presentes como una hipótesis ilusoria. En hipótesis similares se fundan las novelas fantásticas de Wells, quien no suele crear un sistema mitológico completo, sino que se conforma con una sola hipótesis, generalmente inconciliable con las leyes de la naturaleza (una crítica de las novelas fantásticas desde el punto de vista de la irrealidad de sus premisas puede leerse en la interesante obra de Perel'man *Putešestvija na planety* [*Viajes por los planetas*])[12].

Es significativo que, en un ambiente literario evolucionado, gracias a la exigencia de motivación realista, las narraciones fantásticas permiten, en general, una *doble interpretación* de la *fábula*, que puede considerarse como un hecho real o como un hecho fantástico. En el prefacio a la novela de Aleksej Tolstoi, *Upyr'* [*El vampiro*], claro ejemplo de construcción de fantasía, Vladimir Solov'ëv[13] escribía:

> El gran interés y el significado del elemento *fantástico* en poesía se fundan en la certidumbre de que todo cuanto ocurre en el mundo, y especialmente en la vida humana, depende, no sólo de causas inmanentes y evidentes, sino también de otra causalidad, más profunda y general, pero menos clara. Y esto constituye el carácter distintivo de lo que es *auténticamente* fantástico: que no aparece nunca, por así decirlo, en forma descu-

[12] Ja. I. Perel'man (1867-1946), autor de numerosas obras de divulgación científica, entre ellas ese *Viajes en los planetas* (1915). [N. T.]

[13] Vl. S. Solov'ëv (1853-1900), poeta y filósofo, precursor del simbolismo. [N. T.]

> bierta. Sus manifestaciones no deben nunca inducir a creer ciegamente en el significado místico de los hechos de la vida, sino más bien sugerirlo, insinuarlo. En el verdadero fantástico, queda siempre una posibilidad exterior, formal, de explicar de un modo sencillo el nexo común, eterno, entre los fenómenos, aunque esta explicación se halla definitivamente privada de una íntima verosimilitud. Todos los diferentes detalles deben tener un carácter cotidiano, y sólo los nexos que los unen deben sugerir una causalidad distinta.

Si se quita a estas palabras la envoltura realista de la filosofía de Solov'ëv, nos hallamos ante una formulación bastante precisa de la técnica de la narración fantástica desde el punto de vista de las normas de la motivación realista. Esta es la técnica de los cuentos de Hoffmann, de las novelas de Ana Radcliffe, etc. Los motivos más extendidos que ofrecen la posibilidad de una doble interpretación son el sueño, el delirio, la ilusión óptica o de otro tipo, etc. Véase, por ejemplo, la colección de cuentos de Brjusov *Zemnaja os'* [*El eje terrestre*].

Desde el punto de vista de la motivación realista de la estructura de la obra, es fácil comprender también la introducción en la obra de arte de material *extraliterario,* es decir, de temas que tienen significado real fuera de la invención artística.

Así, en las novelas históricas, aparecen en escena personajes históricos, se propone ésta o aquella interpretación de unos hechos históricos. Véase en *Vojna i mir* [*Guerra y paz*] de L. Tolstoi el tratado completo de estrategia militar sobre la batalla de Borodino y sobre el incendio de Moscú, que suscitó un debate en la literatura especializada. En las obras de hoy, se habla de un modo de vida bien conocido del lector, se plantean cuestiones de orden moral, social, político, etc.; en una palabra, se introducen temas que viven una vida propia, también fuera de la literatura. Incluso en una parodia convencional, en la que asistimos a la «ilustración» de los procedimientos, se trata, en última instancia, de un debate sobre problemas de poética, desarrollado a lo largo de un ejemplo determinado. La llamada «puesta al desnudo» del procedimiento, es decir, su uso sin la motivación que tradicionalmente lo acompaña, no hace más que revelar la literariedad en la obra literaria, algo así como el «teatro en el teatro» (es decir, una obra dramática en la que, como elemento de la *fábula,* hay una representación de un espectáculo: véase el pasaje de la comedia de Hamlet en la tragedia shakespeariana, el final de *Kean,* de A. Dumas, etc.).

3. *Motivación artística.* Como ya he dicho, la introducción de los motivos es el resultado de un compromiso entre la ilusión realista

y las exigencias de la construcción literaria. No todo lo que procede de la realidad se adapta a una obra de arte. Ya lo había observado Lermontov, cuando, a propósito de la prosa periodística de su tiempo (1840), escribía:

> S kogo oni portrety pišut?
> Gde razgovory eti slyšut?
> *A esli i slučalos' im,*
> *Tak my ich slušat' ne chotim* [14].

Esto era lo que Boileau quería decir con su juego de palabras: «*le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable*», entendiendo por «*vrai*» lo que está realistamente motivado, y por «*vraisemblable* lo que está motivado estéticamente.

En el plano de la motivación realista, encontramos constantemente en la obra la negación de su literariedad. Es frecuente la fórmula: «Si esto fuese una novela, mi héroe se comportaría de este modo pero como la cosa ha ocurrido realmente, he aquí lo que pasó», etc. Sin embargo, el propio hecho de recurrir a una forma literaria es una confirmación de las leyes de la construcción artística.

Todo motivo real se halla, en cierto modo, inserto en la construcción narrativa y debe recibir un determinado relieve. También la elección de un tema realista se justifica desde el punto de vista estético.

Por lo general, las polémicas entre las escuelas literarias viejas y nuevas se alzan en torno a la motivación artística. La corriente vieja, tradicional, tiende a negar que las nuevas formas literarias contengan algo estético. Tenemos un ejemplo de ello en el léxico poético, donde el uso mismo de las distintas palabras debe estar acorde con férreas tradiciones literarias (de aquí proceden los «prosaísmos», es decir, las palabras vedadas en poesía). Citaré como caso particular de motivación artística el procedimiento del *extrañamiento*. Para que el material extraliterario no parezca extraño a la obra de arte, su inserción debe estar justificada por la novedad y por la originalidad de la presentación. Hay que hablar de argumentos viejos y habituales como si fuesen nuevos e insólitos; se habla de lo que es obvio, como si fuese extraño.

Tales procedimientos de extrañamiento de los objetos comunes suelen estar ya motivados por sí solos, pues atribuyen a la psicología del protagonista, que no los conoce, la deformación de los temas. Es bien conocido el procedimiento de extrañamiento en L. Tolstoi, que describe, en *Guerra y paz*, el consejo de guerra de Fili, introduciendo

---

[14] [¿De quién hacen el retrato? / ¿Dónde oyen estos discursos?/ *Y aunque a ellos les haya ocurrido, / Nosotros no queremos escucharles.*]

como protagonista a una joven campesina, que observa e interpreta a su modo, infantilmente, sin comprender la sustancia de lo que está ocurriendo, todas las acciones y todos los discursos de los que participan en el consejo. Así, también en Tolstoi, las relaciones humanas son filtradas a través de la hipotética psicología de un caballo, en el cuento *Cholstomer* (cfr. el cuento de Chejov. *Kaštanka,* que utiliza la igualmente hipotética psicología de un perro, sólo para extrañar el relato. Al mismo tipo, pertenece el relato *Slepoj muzykant* [*El músico ciego*], de Korolenko [15], en el que la vida de los videntes es interpretada a través de la hipotética psicología de un ciego).

Del procedimiento del extrañamiento hizo un amplio uso Swift en *Los viajes de Gulliver,* para pintar un cuadro satírico de las estructuras socio-políticas europeas. Gulliver, en el país de los Hoyhnhnm (caballos dotados de razón), cuenta al caballo que le da hospitalidad las normas vigentes en la sociedad de los hombres. Obligado a contar todo con una extremada concreción, rasga el velo de las bellas frases y de las ficticias justificaciones tradicionales de fenómenos como la guerra, las contradicciones de clase, el profesionalismo de la política parlamentaria, etc. Privados de la justificación verbal, estos temas extrañados muestran toda su mezquindad. Así, la crítica del sistema político, que es material extraliterario, recibe una motivación artística y se inserta sólidamente en la narración.

Como ejemplo particular de extrañamiento, citaré el tratamiento del tema del duelo en *La hija del capitán* de Pushkin.

Ya en 1830, leemos en la «Literaturnaja Gazeta» [«Gaceta literaria»] la siguiente nota pushkiniana:

> Los hombres de mundo tienen su propio modo de pensar, sus propios prejuicios, incomprensibles para la otra casta.¿Cómo explicaríais a un pacífico aleuta el duelo de dos oficiales franceses? La susceptibilidad de estos hombres le parecería extrañísima, y no puede decirse que se equivocase.

De esta observación, se sirvió Pushkin en *La hija del capitán.* En el tercer capitulo, Grinëv se entera, por el relato de la mujer del capitán Mironov, del motivo del traslado de Švabrin de la Guardia a la guarnición de una fortaleza en la frontera; el relato se desarrolla en estos términos:

> Švabrin, Aleksej Ivanyč, es ya el quinto año que ha sido trasladado aquí por homicidio. Dios sabe lo que le ha perdido;

[15] V. G. Korolenko (1853-1921), escritor populista, autor de cuentos de la vida campesina. [N. T.]

él, fíjate, había ido a las afueras de la ciudad, con un teniente, y habían llevado consigo los sables, y allá empezaron a atacarse el uno al otro, y Aleksej Ivanyč hirió de muerte al teniente; y, para colmo, delante de dos testigos!

A continuación, en el capítulo cuarto, cuando Švabrin desafía a un duelo a Grinëv, éste se dirige al teniente de la guarnición, pidiéndole que sea su padrino:

—¿Dice usted —me dijo— que quiere ensartar a Aleksej Ivanyč, y desea que yo sea testigo? ¿No es así, si me lo permite?

—Así es.

—Tenga paciencia, Pëtr Andreič. ¿Qué es lo que se le ha ocurrido? ¿Ha disputado con Andrej Ivanyč? ¡Vaya una cosa! Las disputas no se llevan escritas en la cara. Si él le ha injuriado, pues usted le insulta; que él le da un puñetazo en los morros, pues usted le da otro en un oído, y un segundo, y un tercero, y se separan. Ya pensaremos nosotros cómo han de hacer las paces.

A continuación de este diálogo, Grinëv recibe una negativa categórica:

—Haga lo que quiera —dijo—. Si tengo que mezclarme en eso, lo más que puedo hacer es ir junto a Iván Kuz'mič, y contarle, por deber del servicio, que en la fortaleza se trama un delito contra los intereses del estado...

En el quinto capítulo, tenemos un nuevo extrañamiento de los procedimientos del duelo a sable, a través de las palabras de Savel'ič:

—Yo, no. ¡El culpable de todo es el maldito *mossiú*, que te ha enseñado a manejar el espetón y a machacar la tierra con el pie, como si, manejando el espetón y calcando los pies, pudiéramos deshacernos de un malvado!

Después de este extrañamiento cómico, la idea del duelo aparece en una forma nueva, fuera de lo común. En este caso, el extrañamiento se presenta en forma cómica, como se demuestra también por el léxico («que él le da un puñetazo en los morros»: el vulgarismo *rylo* [hocico, morro] en el parlamento del teniente expresa la grosería de la reyerta, no del personaje Grinëv, «usted le da otro en un oído, un segundo, un tercero»: la cuenta se refiere al número de golpes, no al de oídos; el contradictorio revoltillo de palabras crea un efecto cómico). Pero, naturalmente, el extrañamiento también puede no adoptar una función cómica.

4. *El héroe*

El procedimiento más habitual para reagrupar y enlazar los motivos es la creación de personajes que constituyen representantes vivientes de éste o de aquel motivo. La pertenencia de un motivo a un personaje es el hilo conductor que permite orientarse en el volumen de los motivos, un medio auxiliar para clasificar y ordenar los diversos motivos. Existen, por otra parte, procedimientos que ayudan a orientarse en la multitud de los personajes y en sus relaciones recíprocas. El lector debe saber reconocer al personaje, que, por su parte, debe, en mayor o menor medida, atraer la atención.

El procedimiento que sirve para reconocer al personaje es su «*caracterización*» [*charakteristika*]. Por este término, entendemos un sistema de motivos ligados indisolublemente a aquel personaje. En sentido más limitado, por caracterización se entiende el conjunto de los motivos que determinan la psicología del personaje, su «carácter».

El elemento más sencillo de la caracterización es el nombre propio atribuido al héroe. En las formas elementales de la *fábula,* basta a veces con dar un nombre al héroe, sin caracterizarlo ulteriormente («héroe abstracto»), para atribuirle las acciones necesarias al desarrollo de la *fábula.* En construcciones más complejas, se requiere que el comportamiento del héroe surja de una cierta unidad psicológica, que sea verosímil respecto a la psicología de aquel personaje (motivación psicológica de las acciones). En este caso, se atribuyen al héroe determinados rasgos psicológicos.

La caracterización del héroe puede ser directa, cuando se facilitan detalles acerca de su carácter de un modo directo, o con intervenciones del autor, o mediante parlamentos de otros personajes, o en autoanálisis («confesiones») del héroe. Se encuentran a menudo caracterizaciones indirectas, que se deducen de las acciones y del comportamiento del personaje. A veces, estas acciones se presentan al comienzo del relato, sin relación con la *fábula,* con el solo objeto de facilitar la caracterización; tales acciones, ajenas a la *fábula,* pueden considerarse, pues, como parte de la exposición. Por ejemplo, en la novela *Anna Timofeevna,* de K. Fedin [16], la anécdota de Jakovlev y de la monja, en el primer capítulo, sirve para caracterizar al personaje.

Un caso particular de caracterización indirecta o alusiva es el procedimiento de las *máscaras,* es decir, la elaboración de motivos concretos, en armonía con la psicología del personaje. Así, la

[16] K. A. Fedin (1892-), novelista que perteneció, en los años 20, a los «Hermanos de Serapión». Su obra más célebre fue *Las ciudades y los años.* [N. T.]

descripción del aspecto exterior del héroe, de sus actitudes, de la decoración de su casa (por ejemplo, el Pljuškin [17] de Gogol) son procedimientos que producen máscaras. Puede servir de máscara, no solamente la descripción exterior, mediante representaciones visuales (imágenes), sino cualquier otro elemento, incluso el nombre del héroe. A este propósito, es interesante la tradición de los nombres-máscara de las comedias. Desde los elementales «Pravdin», «Milon», «Starodum», hasta los «Jaičnica», «Skalozub», «Gradoboev» [18], etc., casi todos los nombres de las comedias contienen una caracterización. Basta pasar revista rápidamente a los nombres de los personajes de Ostrovski.

Entre los procedimientos de caracterización de los personajes, es necesario distinguir dos tipos fundamentales: el del carácter inmutable, siempre idéntico durante todo el desarrollo de la *fábula*, y también los bruscos cambios del carácter (el tipico «arrepentimiento del malvado») modifican la situación narrativa.

Por otra parte, también el lenguaje del héroe, el estilo de sus parlamentos, los temas que aborda al hablar, pueden ser una máscara.

Pero no basta diferenciar a los héroes, distinguirlos de la masa genérica de los personajes con unos rasgos específicos del carácter; es necesario prender la atención del lector, suscitar su interés por la suerte de los distintos personajes. El modo principal para lograrlo consiste en implicar al lector en todo lo que se narra. Los personajes, en general, reciben un color emotivo; en las formas más primitivas, tenemos buenos y malos, y en este caso la actitud emotiva respecto al protagonista (simpatía o repulsión) nace de un juicio moral. Los «tipos» positivos y negativos son un elemento indispensable de la estructura de la *fábula*. Suscitando la simpatía del lector por unos, y proporcionando una caracterización repugnante de otros, se provoca su participación emotiva («emoción») en los hechos narrados, su implicación personal en las vicisitudes de los protagonistas.

El personaje descrito con mayor relieve y vivacidad desde el punto de vista emotivo es el héroe, sobre el cual se concentran la tensión y la atención del lector.

No debe olvidarse que la actitud emotiva hacia el protagonista es *inherente* a la obra: el autor puede suscitar simpatía por un héroe, cu-

---

[17] Personaje de *Las almas muertas*. [N. T.]

[18] Pravdin (de *pravda* [verdad], el hombre veraz), Milon (de *milyj* [gentil], el hombre gentil), Starodum (de *staryj* [viejo] y *dumat'* [pensar], el hombre de antiguo cuño), personajes de *Nedorosl'* [*El menor de edad*], de D. I. Fonvizin (1745-1792); Jaičnica [tortilla], de *Ženit'ba* [*El matrimonio*], de Gogol; Skalozub *(skalit' zuby* [rechinar los dientes], de *¡Qué desgracia, el talento!*, de Griboedov; Gradoboev *(gradoboj* [granizada], de *Gorjačee serdce* [*Corazón ardiente*] de Ostrovski. [N. T.]

yo caracter, en una situación real, podría inspirar al lector antipatia y repulsión. La actitud emotiva respecto al héroe es un hecho que se enmarca en la estructura artística de la obra, y sólo en las formas primitivas coincide necesariamente con el código tradicional de las normas morales y de la convivencia civil.

Precisamente, este aspecto fue descuidado por los críticos militantes de los años 60 del siglo XIX, los cuales juzgaban a los personajes según la utilidad social de su carácter y de su ideología, sacándolos de la obra literaria, en la que está predeterminada la actitud emotiva hacia el protagonista. Por ejemplo, el empresario ruso Vasil'kov (en *Dinero loco),* presentado por Ostrovski como un tipo positivo, en cuanto se contrapone a la aristocracia en fase de disolución, fue considerado por los críticos rusos pertenecientes a la *intelligentsia* populista como el prototipo negativo del naciente capitalista explotador, por el solo hecho de que en la vida este tipo les desagradaba. Esta especie de reinterpretación de la obra de arte según el propio metro ideológico puede crear un muro impenetrable entre el lector y la obra si el lector somete su sistema emotivo a la comprobación de sus propias emociones personales o políticas. Hay que leer sin prejuicios, dejándose influir por las indicaciones del autor. Cuanto mayor es la habilidad del autor, más difícil será oponerse a estas orientaciones psicológicas, y más persuasiva será la obra. La capacidad de persuasión que la palabra posee en arte induce a que se recurra a ella como a un instrumento de docencia y de propaganda. El héroe no es un elemento necesario de la *fábula,* que, como sistema de motivos, puede prescindir totalmente del héroe y de su caracterización. El héroe nace de la organización del material en una trama, y es por una parte un medio para enlazar los motivos, y por otra una especie de motivación de carne y hueso del nexo entre los motivos. Todo esto resulta evidente en una forma narrativa elemental: la anécdota cómica. En líneas generales, la anécdota es una pequeña forma de construcción narrativa, bastante inestable y oscura, que en muchos casos puede reducirse enteramente a la intersección de dos motivos principales (los otros motivos sirven sólo para la necesaria motivación: el ambiente, las «premisas», etc.). Los motivos, al entrelazarse, crean el particular efecto de ambigüedad, de contraste, que se define con los términos franceses «bon mot» y «pointe» (con estas palabras coinciden, en parte, también los «conceptos» italianos).

Examinemos una anécdota basada en la coincidencia de los dos motivos en una fórmula única *(calembour).* Un zafio predicador llega a una aldea, y los feligreses esperan su sermón. Y él comienza de este modo su discurso: «¿Sabéis de qué voy a hablaros?» — «No, no lo sabemos» — «¿Y por qué voy a hablaros, entonces, de lo que no sabéis?» De modo que no hubo sermón. La anécdota tiene una conti-

nuación, que insiste en el uso ambiguo de la palabra «saber». En la ocasión siguiente, los feligreses respondieron: «Lo sabemos». — «Entonces, si ya lo sabéis, no tengo nada que deciros» [19].

La anécdota se basa, únicamente, en la doble interpretación de una palabra, y no pierde su sentido si se cambian las circunstancias en que este diálogo puede tener lugar. Pero, en su forma concreta, este diálogo se refiere siempre a un personaje concreto (en general, a un predicador). Así se obtiene una situación narrativa constituida por el predicador astuto, aunque zafio, y por la grey de los fieles engañados. El héroe es necesario para dar cohesión a la anécdota.

Veamos ahora un ejemplo de anécdota más elaborada, extraída del folklore inglés. Los protagonistas son un inglés y un irlandés (este último encarna en las anécdotas populares inglesas el tipo torpe, que no siempre entiende bien). Camino de Londres, en una encrucijada, los dos leen un letrero: «Este es el camino de Londres. Se ruega a quien no sepa leer que se dirija al herrero que vive a la vuelta de la curva». El inglés se echa a reír, y el irlandés se calla. Llegados a Londres, por la tarde, se instalan en la fonda; durante la noche, el inglés es despertado por las incontenibles carcajadas del irlandés. «¿Qué pasa?» — «Hasta ahora no he comprendido por qué se ha reído usted al leer el letrero del camino» — «¿Ah, sí?» — «Claro, porque el herrero también podía no estar en casa». Aquí, los motivos que se enfrentan son la comicidad efectiva del letrero y la particular interpretación del irlandés, que, como el autor del rótulo, admite la posibilidad de que un analfabeto lo lea.

Pero el desarrollo de esta anécdota utiliza el procedimiento de la atribución de los motivos a un héroe muy concreto, para cuya caracterización se elige un rasgo nacional (así, en Francia, florecen anécdotas sobre los gascones, y también en nuestro país hay innumerables héroes de diversa procedencia regional y nacional). Otro modo de caracterizar el personaje consiste en darle un nombre, atribuyendo los motivos a un personaje histórico concreto (en Francia, el duque de Roquelaure; en Alemania, Till Eulenspiegel; en Rusia, el bufón Balakirev. A esta categoría pertenecen también las anécdotas sobre diversos personajes históricos: Napoleón, Diógenes, Pushkin, etc.). A medida que los motivos se fijan gradualmente en la misma persona (nombre), nacen los tipos anecdóticos. Un origen análogo tienen los personajes de la comedia italiana (Arlequín, Pierrot, Pantalón).

---

[19] En algunas variantes, esta anécdota tiene una continuación: a la pregunta del predicador, una parte de los feligreses responde: «Lo sabemos», y otra parte: «No lo sabemos». Sigue la réplica: «Entonces los que lo saben, que se lo cuenten a los que no lo saben».

5. *La vida de los procedimientos de la trama*

Aunque los procedimientos generales para la construcción de la trama son muy semejantes en todos los países y en todos los pueblos, y aunque se puede hablar de una lógica particular de la construcción de la trama, sus distintos procedimientos concretos, su combinación, su uso y, en parte, su función, son extremadamente variables en el curso de la historia de la literatura. Cada época literaria, cada escuela, se caracterizan por un sistema particular de procedimientos, que en su conjunto constituye el estilo (en el sentido más amplio de la palabra) de un género o de una corriente literaria.

Desde este punto de vista, hay que distinguir procedimientos *canónicos* y *libres*. Son canónicos los procedimientos obligatorios en un género particular de una época determinada. En este sentido, el sistema más preciso de procedimientos canónicos se encuentra en el clasicismo francés del siglo XVII con sus «unidades» dramáticas y con la minuciosa reglamentación de la formas de los distintos géneros. Los procedimientos canónicos son las características fundamentales de las obras literarias de la escuela que acepta aquel determinado canon. En toda tragedia del siglo XVII, el lugar de la acción no cambia, y el tiempo se reduce a veinticuatro horas. Todas las comedias concluyen con el matrimonio de los enamorados, y las tragedias, con la muerte de los personajes principales. Toda regla canónica sirve para fijar un determinado procedimiento, y, en literatura, todo —empezando por la elección del material temático, de los distintos motivos, de su combinación, y acabando por el sistema de exposición, por la lengua, el léxico, etc.— puede ser un procedimiento canónico. Se han formulado reglas para el uso de algunas palabras y para la prohibición de otras, para la elección de algunos motivos y el rechazo de otros, etc. Los procedimientos canónicos nacen como facilidades técnicas, se convierten en tradicionales a fuerza de repetirse, y, una vez introducidos en la poética normativa, acaban perpetuándose como reglas absolutas. Pero ningún canon puede agotar todas las posibilidades y prever todos los procedimientos necesarios para la creación de una obra en su conjunto. Al lado de los procedimientos canónicos, existen siempre otros procedimientos libres, no obligatorios, propios de las distintas obras, de los diferentes escritores, géneros, corrientes, etc.

Los procedimientos canónicos, en general, envejecen, mientras el valor de la literatura radica en su novedad, en su originalidad. La tendencia a la renovación actúa, en general, precisamente contra los procedimientos canónicos, tradicionales, «estereotipados», que de obligatorios se convierten en prohibidos. Se crean nuevas tradiciones y nuevos procedimientos. Esto no impide que procedimientos

prohibidos durante algún tiempo renazcan después de dos o tres generaciones literarias.

Según reaccionen la atención y el juicio del ambiente literario respecto a los diversos procedimientos, éstos se clasifican en *perceptibles* (evidentes) e *imperceptibles* (que escapan a la atención).

El motivo de la perceptibilidad de un procedimiento puede ser doble: su extremada vejez o su extremada novedad. Los procedimientos superados, viejos, arcaicos, son percibidos como un enojoso vestigio del pasado, como un fenómeno que ha perdido ya todo sentido, pero que continúa existiendo por inercia, como un cuerpo muerto entre seres vivos. Los procedimientos nuevos impresionan, en cambio, porque no son habituales, sobre todo si pertenecen a un repertorio hasta entonces vedado (por ejemplo, los vulgarismos en la poesía elevada). Para juzgar el grado de perceptibilidad de un procedimiento, es preciso no descuidar nunca la dimensión histórica. El lenguaje de Pushkin nos parece hoy un lenguaje pulido, y casi no advertimos sus peculiaridades, mientras los contemporáneos del poeta se sentían impresionados por la extraña mezcla de elementos eslavoeclesiásticos y del lenguaje popular, que lo hacían parecer irregular, multicolor. Sólo un contemporáneo puede juzgar acerca de la perceptibilidad de un procedimiento. Las audaces construcciones de las obras simbolistas, que han escandalizado hasta 1907-1909 a los viejos creyentes de la literatura, nosotros no las percibimos, en absoluto, y más bien nos sentimos inclinados a considerar vulgares y triviales los primeros versos de Bal'mont y de Brjusov.

En cuanto a la perceptibilidad de los procedimientos usados, hay dos distintas maneras literarias. La primera, característica de las obras del siglo XIX, se distingue por la tendencia a mantener oculto el procedimiento. Todo el sistema de las motivaciones está orientado a hacer imperceptibles los procedimientos del autor, a desarrollar el material literario, del modo más «natural», es decir, más imperceptible. Pero se trata sólo de una manera, no de una ley estética general. La otra manera, opuesta a la primera, no se preocupa de mantener oculto el procedimiento, sino que, más bien, a menudo, trata de hacerlo evidente, perceptible. Por ejemplo, si el escritor interrumpe el parlamento del héroe con la justificación de no haber oído su final, mientras en la página anterior había expuesto los pensamientos más recónditos del mismo héroe, no tenemos aquí una justificación realista, sino la evidenciación del procedimiento, o, como suele decirse, la *puesta al desnudo del procedimiento.* En el capítulo IV del *Eugenio Oneguin,* Pushkin escribe:

I vot uže treščat morozy
I serebrjatsja sred' polej...

(Čitatel' ždet už rifmy rozy:
Na, vot, voz'mi ee skorej) [20].

Tenemos aquí una evidente y consciente *puesta al desnudo* del procedimiento de la rima.

En el primer futurismo (en Chlebnikov) y en la literatura contemporánea, la puesta al desnudo del procedimiento se había hecho tradicional (véanse los innumerables ejemplos de puesta al desnudo de la construcción de la trama en los cuentos de Kaverin) [21].

Entre las obras que utilizan este procedimiento, hay que distinguir las que ponen al desnudo un *procedimiento* ajeno, tradicional o individual, propio de cualquier otro escritor. Si la puesta al desnudo de un procedimiento literario ajeno asume, al realizarse, un valor cómico, tenemos la *parodia*. Las funciones de la parodia son muy variadas. En general, se trata de poner en ridículo la escuela literaria opuesta, de destruir su sistema creador, de «desenmascararla». La literatura paródica es muy rica. En la literatura dramática constituía una tradición, cuando toda obra dramática de un cierto interés daba lugar, indefectiblemente, a una parodia.

La parodia presenta siempre la otra obra literaria (o todo un grupo de obras) como el fondo respecto al cual trata de diferenciarse. Entre los cuentos de Chejov, puede encontrarse un buen número de parodias literarias.

A veces, la parodia, sin proponerse intentos satíricos, se desarrolla como un arte autónomo de la puesta al desnudo del procedimiento. La escuela sterniana de comienzos del siglo XIX se ha desarrollado a partir de la parodia como género autónomo. En la literatura contemporánea, los procedimientos de Sterne están resurgiendo, recobrando una amplia difusión (las típicas transposiciones de los capítulos, las digresiones injustificadas sobre los motivos más imprevistos, una mayor lentitud de la acción, etc.).

La puesta al desnudo del procedimiento tiene su origen en el hecho de que un procedimiento perceptible sólo tiene justificación estética cuando se hace perceptible voluntariamente. La perceptibilidad de un procedimiento que el autor quiere mantener oculto produce un efecto cómico (lo que no beneficia a la obra). Anticipándose a la posibilidad de una percepción de esa clase, el autor pone al desnudo el procedimiento.

Por eso, los procedimientos nacen, viven, envejecen, mueren. A

[20] [Y cruje también el hielo / Y por los campos se platea... / (Aquí espera una rima en *cielo* / El lector; ¡pues que la tenga!)] El texto original dice *rosy* [rosas], que rima con *morozy* [heladas]. [N. T.]

[21] V. A. Kaverin, seud. de V. Zil'berg (1902-), miembro del grupo de los «Hermanos de Serapión», autor de novelas paródicas y fantásticas. [N. T.]

medida que se usan, se hacen mecánicos, perdiendo su función y su eficacia. Para evitar la mecanización del procedimiento, lo que suele hacerse es renovarlo, atribuyéndole funciones y significados nuevos. La renovación del procedimiento es como el uso de una cita de un viejo autor en un contexto y con significados nuevos.

9. Los géneros literarios

En la viva realidad literaria, se observa un constante reagruparse de los procedimientos en sistemas que viven simultáneamente, pero que son utilizados en diversas obras. Se verifica así una diferenciación más o menos clara de las obras, según los procedimientos en ellas empleados. La diferenciación procede, en parte, de una especie de íntima afinidad entre los diversos procedimientos, que se unen fácilmente entre sí (diferenciación natural), de los fines que las distintas obras se proponen, de las circunstancias de su nacimiento, de su destino, de las condiciones de percepción de las obras (diferenciación del hábito literario), de la imitación de las viejas obras y de la tradición literaria que de ellas se deriva (diferenciación histórica). Los procedimientos constructivos se reagrupan en torno a determinados procedimientos perceptibles. Se forman así determinadas clases de obras, o *géneros,* caracterizados por el hecho de que los procedimientos de cada género se reagrupan de un modo específico en torno a los procedimientos perceptibles, o *características del género.*

Estas características son muy variadas, y pueden referirse a cualquier aspecto de la obra de arte. Es suficiente que una nueva novela tenga éxito (por ejemplo, un relato policíaco, «de espías»), para hacer brotar también las imitaciones; nace así toda una literatura de imitaciones, se crea un género de novela, cuya principal característica es la indagación de un delito por parte del investigador, es decir, un tema concreto. Estos géneros temáticos se hallan muy extendidos en la literatura con *fábula.* Por otra parte, en la poesía lírica nacen géneros en los que los temas introducidos están motivados por el intercambio escrito (epistolar) con alguien: es el género de las epístolas poéticas, cuya característica no consiste en los temas, sino en la motivación de su introducción. Por último, el uso del lenguaje prosaico y poético produce los géneros poéticos y prosaicos; el destino de la obra (a la lectura o a la representación escénica) da lugar a los géneros dramáticos y narrativos, y así sucesivamente.

Estas características del género, es decir, los procedimientos que organizan la composición de la obra, son los procedimientos *dominantes,* los cuales subordinan a sí mismos todos los demás procedimientos necesarios para la creación de la obra literaria. Este procedi-

miento dominante, principal, se llama, a veces, *dominante,* y el conjunto de las dominantes es el momento determinante en la formación del género.

Las características del género son sumamente variadas, se entrecruzan y no permiten una clasificación lógica de los géneros sobre la base de un principio único, cualquiera que éste sea.

Los géneros viven y se desarrollan. Por alguna causa originaria, cierto número de obras se ha separado de otras formando un género aparte; en las obras producidas después, observamos una orientación sobre la semejanza o sobre la diferenciación respecto a las obras de aquel género. Este último se enriquece con nuevas obras, que se suman a las ya existentes. La causa que ha dado origen al género puede desaparecer, sus características fundamentales pueden modificarse lentamente, pero el género sigue viviendo *genéticamente,* es decir, en virtud de una orientación natural, de la costumbre que lleva las nuevas obras a agregarse a los géneros ya existentes. El género experimenta una evolución, a veces incluso una brusca revolución. Y sin embargo, a causa del hábito de ligar las obras a los géneros ya conocidos, su nombre se conserva, a pesar del cambio radical verificado en la estructura de las obras que le pertenecen. La novela caballeresca medieval y la moderna de Andrej Belyj y de Pil'njak pueden no tener rasgo alguno en común, y, sin embargo, la novela moderna ha nacido de la lenta y plurisecular evolución de la novela antigua. La batalla de Žukovskij y la de Tichonov son cosas completamente distintas, pero entre ellas hay una relación genética: pueden ligarse con eslabones intermedios, que atestiguan el carácter gradual de la transición de una forma a la otra.

El género, a veces, se disgrega; en la literatura dramática del siglo XVIII, por ejemplo, la comedia se subdivide en comedia pura y *comédie larmoyante,* a partir de la cual se desarrolló el drama moderno. Por otra parte, asistimos constantemente al nacimiento de nuevos géneros, tras la descomposición de los viejos. Así, de la disgregación del poema descriptivo y épico del siglo XVIII, nació el nuevo género del poema lírico o romántico («byroniano»), a comienzos del siglo XIX. Procedimientos errantes y que no forman parte de un sistema pueden encontrar una especie de «punto focal», es decir, un nuevo procedimiento que los unifica y concentra en un sistema; ese procedimiento unificador puede convertirse en la característica perceptible, que a su alrededor cristaliza un nuevo género. En la historia de la alternancia de los géneros, hay que señalar un fenómeno curioso: habitualmente, se establece una gradación de los géneros según su «altura», su importancia literaria y cultural. En el siglo XVIII, la oda solemne, que celebraba grandes acontecimientos políticos, pertenecía al género alto, mientras la historieta divertida,

sin pretensiones y no siempre decorosa, formaba parte del género bajo.

En la sucesión de los géneros, se observa una curiosa y constante dominación de los géneros altos por parte de los bajos. También en este caso se puede trazar una analogía con la evolución social, en el curso de la cual las clases «altas», dominantes, son gradualmente sustituidas por los estratos democráticos, «bajos»: los magnates feudales por la pequeña nobleza militar, toda la aristocracia por la burguesía, etc. La eliminación de los géneros altos por parte de los bajos se produce de dos formas: 1) total extinción del género alto: así murieron la oda en el siglo XIX, y la epopeya en el XVIII; 2) infiltración en el género alto de los procedimientos del género bajo. En el poema épico del siglo XVIII, penetraron, por ejemplo, elementos de los poemas paródicos y satíricos, produciendo formas como la del *Ruslán y Ludmila,* de Pushkin. Así, en la Francia de los años 20 del siglo pasado, los procedimientos de la comedia se insinuaron en la tragedia clásica alta, creando la tragedia romántica; de igual modo, en el moderno futurismo, los procedimientos de la lírica baja (humorística) penetraron en la alta, y eso permitió la resurrección de las formas altas ya de la oda y de la epopeya (en Maiakovski). En la prosa, puede observarse un fenómeno análogo con Chejov, que se había formado en las hojas humorísticas. Una característica típica de los géneros bajos es la utilización cómica de los procedimientos. La penetración de los procedimientos de los géneros bajos en los altos se caracteriza por el hecho de que, mientras hasta aquel momento eran utilizados con fines cómicos, ahora reciben una nueva función estética, que nada tiene que ver con la comicidad. En esto consiste la renovación del procedimiento.

Por ejemplo, la rima dactílica, según el testimonio de Vostokov, que se remonta a 1817, era admitida por sus contemporáneos «sólo en las obras festivas, que a veces por broma nos concedíamos», mientras que, poco más de veinte años después, apareció la poesía de Lermontov, *V minutu žizni trudnuju* [*En un minuto difícil de la vida*], en la que nadie veía ya nada festivo ni humorístico. La rima-*calembour,* que en Minaev [22] tenía la misma función cómica, pierde toda su comicidad con Maiakovski.

Lo mismo puede decirse de los otros procedimientos. Si en Sterne la puesta al desnudo de la construcción de la trama es todavía un procedimiento cómico, o del que se percibe el origen cómico, en sus imitadores todo esto ya no existe, y la puesta al desnudo del procedi-

[22] D. D. Minaev (1835-1889), autor de sátiras y dramas, traductor de la *Divina Comedia.* [N. T.]

miento es para ellos un procedimiento plenamente legítimo de construcción de la trama.

El proceso de la «consagración de los géneros inferiores», aun sin ser una ley universal, es tan característico que el historiador de la literatura, en su investigación de las fuentes de un importante fenómeno literario, se ve, por lo general, obligado a fijar su atención, no en los grandes hechos literarios que lo han precedido, sino en los pequeños. Estos fenómenos menudos, «inferiores», que viven en estratos y géneros literarios relativamente poco considerados, son consagrados por los grandes escritores en los géneros altos y crean efectos estéticos nuevos, inesperados y profundamente originales. Los períodos de florecimiento creador de la literatura son precedidos por un lento proceso de acumulación en los estratos literarios inferiores, no reconocidos, de los intrumentos que renovarán la literatura. El advenimiento del «genio» es siempre una especie de revolución literaria, en la que es derrocado el canon hasta entonces dominante, y el poder pasa a los procedimientos que habían permanecido subordinados. Por el contrario, los seguidores de las tendencias literarias altas, que repiten concienzudamente los procedimientos de sus grandes maestros, son por lo general exponentes del fenómeno nada atractivo de los *epígonos*. Al repetir una combinación de procedimientos ya superada, éstos la transforman, de original y revolucionaria, en estereotipada y tradicional, y así, a veces anulan durante mucho tiempo en los propios contemporáneos la capacidad de percibir el vigor estético de los modelos que imitan; los epígonos arrojan el descrédito sobre sus maestros. Así, los ataques desatados a comienzos del siglo XIX contra la dramaturgia de Racine se explican plenamente por el hecho de que los procedimientos racinianos habían provocado una general saciedad y un gran aburrimiento con la servil repetición que de ellos había hecho la literatura de epígonos poco dotados de talento como los tardo-clasicistas.

Volviendo al concepto de género como grupo, determinado genéticamente, de obras literarias unidas por una cierta semejanza entre su sistema de procedimientos y los procedimientos característicos, dominantes y unificadores, debemos señalar la imposibilidad de facilitar una clasificación lógica y duradera de los géneros. Su división es siempre histórica, es decir, válida solamente durante un determinado período histórico; además, se basa al mismo tiempo en más características, que pueden ser de naturaleza totalmente distinta para los diversos géneros y no excluirse recíprocamente desde el punto de vista lógico, sino cultivarse en los diversos géneros sólo en virtud de las naturales relaciones existentes entre los procedimientos compositivos.

En el estudio de los géneros, para este problema es necesario

adoptar un tratamiento descriptivo, sustituyendo la clasificación lógica por otra clasificación accesoria, auxiliar, que tenga en cuenta solamente la comodidad de distribuir el material dentro de unas casillas precisas.

Hay que señalar también que la clasificación de los géneros es compleja. Las obras se dividen en amplias clases, las cuales a su vez se diferencian por su especie y por su variedad. Desde este punto de vista, recorriendo la escala de los géneros, a partir de las clases abstractas nos adentraremos en los géneros históricos (el «poema byroniano», el «cuento chejoviano», la «novela balzaquiana», la «oda espiritual», la «poesía proletaria»), hasta las distintas obras.

Abordaremos ahora una breve revisión de los géneros, sobre la base de tres clases fundamentales: géneros dramáticos, líricos y narrativos. Estas tres clases de obras, distintas por su naturaleza, aunque sin excluir la posibilidad de mezclas (es posible en un drama la narración lírica, como en el drama en verso de Byron), determinan, en líneas generales, la división de la literatura en tres clases, en las distintas épocas históricas.

1. *Los géneros dramáticos*

La literatura dramática debe prestarse a la interpretación escénica: su característica fundamental es el destino al espectáculo teatral. De ahí procede la clara imposibilidad de un estudio de la obra dramática totalmente independiente del estudio de las condiciones de su realización teatral; de aquí también la constante dependencia de sus formas respecto a las formas de la representación escénica.

La representación escénica del espectáculo está constituida por el recitado de los actores y por la decoración (el escenario) que les rodea. El recitado está hecho de discursos y de movimientos.

Los discursos recitados en escena se dividen en monólogos y diálogos. Monólogo se llama el discurso de un actor en ausencia de otros personajes, es decir, un discurso no dirigido a nadie. En la práctica teatral, sin embargo, recibe también este nombre un discurso amplio y coherente, aunque se pronuncie en presencia de otras personas y se dirija a alguien. En estos monólogos encontramos expresiones de sentimientos, narraciones, parlamentos sentenciosos, etc.

El diálogo es un intercambio de palabras entre dos actores: contiene preguntas y respuestas, discusiones, etc. Mientras el monólogo con destinatario (es decir, pronunciado en presencia de otros personajes) en alguna medida hace siempre abstracción de la personalidad del oyente y está dirigido, en general, no a una sino a varias personas,

el diálogo se basa en el enfrentamiento directo entre dos interlocutores.

El concepto de diálogo se extiende también a la conversación cruzada, de tres o más personas, característica del drama más reciente. En el viejo drama, se cultivaba con predilección el diálogo puro, es decir, precisamente la conversación entre dos personas.

Los breves discursos de los interlocutores, que constituyen el diálogo, se llaman *réplicas*. Una réplica extensa limita ya con el monólogo, puesto que un discurso sin interrupciones presupone un oyente pasivo, que solamente escucha, y la estructura del discurso se acerca a la del monólogo, es decir, a la del discurso en el que el tema se desarrolla de un modo autónomo, y no a través del cruce de los motivos propuestos por los interlocutores que toman parte en el diálogo.

Los diálogos van acompañados del recitado, es decir, de determinados movimientos. Siempre que se pronuncia un discurso, éste va acompañado de la mímica, es decir, de cierto juego de los músculos faciales, en armonía con el contenido emotivo de lo que se declama. La mímica del rostro se acompaña de gestos mímicos, como el movimiento de las manos, de la cabeza, de todo el cuerpo, en correspondencia con análogos momentos emotivos del discurso. Esta mimica expresiva puede ser, a veces, un equivalente (sustituto) del discurso: por ejemplo, determinados movimientos de la cabeza y de los brazos pueden expresar, sin necesidad de palabras, afirmación, negación, consenso, desacuerdo, estados de ánimo, etc. Se puede construir una representación teatral completa, sólo con la mímica (pantomima). En el cinematógrafo, el recitado mímico es la base de la composición temática en los llamados «dramas psicológicos».

Pero, además de estos movimientos expresivos, el recitado de los actores puede reproducir acciones cotidianas. El personaje, en escena, come, bebe, disputa, mata, muere, roba, etc. Ahora ya no se trata de recitado expresivo, sino temático, y cada una de estas acciones escénicas es ahora un motivo autónomo, que se entreteje a la *fábula* de la representación escénica, de igual modo que los discursos de los personajes.

El espectáculo se completa con el escenario, con los accesorios teatrales, es decir, con objetos carentes de vida, que participan en la acción. Pueden desempeñar cierto papel también los objetos (los accesorios en el sentido estricto del término), la decoración de las habitaciones, los muebles, determinados objetos indispensables para la representación (armas, etc.), y así sucesivamente. Además de estos objetos, en el espectáculo se incluyen los llamados «efectos»: efectos visuales —por ejemplo, luminosos— como el alba, el encenderse y el apagarse de una lámpara, la salida del sol, la luz de la luna, y otros si-

milares; efectos sonoros, como el trueno, el rumor de la lluvia, tañido de campanillas, disparos, un ruido cualquiera, el sonido de instrumentos, etc. Pueden imaginarse también efectos olfativos, que se emplean de cuando en cuando, como la aspersión de incienso cuando se representa una función religiosa, etc.

Una obra literaria destinada a ser reproducida de este modo es, precisamente, una obra dramática.

El texto de una obra de este tipo se divide en dos partes: los *discursos de los protagonistas,* que se dan completos, juntamente con la forma en que deben recitarse, y las *acotaciones,* que sugieren al director del espectáculo los recursos escénicos que deben emplearse en la realización del mismo.

Entre las acotaciones, hay que distinguir las relativas al escenario y a la ambientación, y las que se refieren al recitado y sugieren las acciones, los gestos y la mímica de los distintos personajes.

El texto de los discursos constituye el único aspecto verbal con función estética de la obra dramática. Las acotaciones tienen la función auxiliar de comunicar a los actores y al director la intención del autor, y por eso suelen estar redactadas en un lenguaje sencillo, cotidiano. Sólo en raros casos vemos utilizar en ellas un estilo literario, con el fin de hacer más persuasivas las sugerencias a través del impulso de los sentimientos.

Una obra escrita en la forma de los discursos de los personajes y de las acotaciones es una obra «de forma dramática»; esto es válido también para las obras que recurren a la misma forma, aunque sin aspirar a una interpretación teatral (la *No divina comedia,* fragmentos de *Cygany* [*Los zíngaros*])[23].

Es preciso señalar que, por lo general, la forma dramática no basta para asegurar la posibilidad de interpretación escénica. Muy frecuentemente, se recurre a la forma dramática, sin pensar, en absoluto, en la representación; por otra parte, casi todas las obras dramáticas destinadas a la representación escénica son publicadas por el autor *para la lectura.* Pero las circunstancias de la lectura y las del espectáculo son completamente distintas. Cuando leemos, recibimos las informaciones suplementarias —que deberían llegarnos a través del recitado, de la interpretación del director y de la realización concreta de la acción—, sólo a través de unas acotaciones extremadamente incompletas y lacónicas.

Por otra parte, cuando nos limitamos a leer con los ojos un texto dramático, no estamos condicionados por el ritmo del espectáculo, que determina el grado de tensión en el desarrollo de la acción.

---

[23] *Nie-boska komedia* [*No divina comedia*], drama del poeta romántico polaco Zygmunt Krasiński (1812-1859); *Cygany* [*Los zíngaros*], poema de Pushkin. [N. T.]

Esta diferencia de orden general entre la lectura y el espectáculo determina la sustancial diferencia entre el texto destinado a la lectura y el destinado, en cambio, al recitado. Por eso los escritores de teatro más experimentados suelen proponernos una versión para la escena y una versión literaria. La redacción escénica es, por lo general, abreviada, y a veces incluso se distingue por una especial organización del material verbal. La redacción escénica representa el encuentro de la literatura con la escena, del autor con el director. Los directores suelen aportar numerosas modificaciones al texto literario, al servicio del espectáculo.

El estudio de las redacciones escénicas, de su estructura específica y de problemas análogos, pertenece a la historia y a la teoría del teatro. Por consiguiente, los elementos escénicos nos interesan sólo en la medida en que condicionan la estructura del texto dramático.

A efectos de la representación, es necesaria una distribución del material. Las grandes partes de la obra dramática son los *actos*. El acto es la parte de la obra que se recita en el escenario sin interrupción, sin solución de continuidad entre discursos y recitados. Los actos están separados por pausas en el espectáculo: los intervalos. La división en actos se debe a diversos motivos: en primer lugar, el acto es una unidad que encuentra un límite en un hecho psicológico, que es la capacidad de concentración del espectador. Un acto que dure unos 30-40 minutos satisface, aproximadamente, esta condición. Existe también la necesidad técnica de una pausa en el espectáculo, para la sustitución de los decorados, para permitir a los actores que se cambien de traje; por eso son necesarios los intervalos, que separan los actos. Además de estos motivos mecánicos, hay también consideraciones temáticas: cada acto contiene una unidad temática cerrada, posee una íntima integridad temática.

Es de señalar que, a veces, en el curso del espectáculo, resulta necesario cambiar la escena (y se baja el telón) en el curso del acto. Las partes así determinadas se llaman «cuadros» o «escenas». No existe un límite claro, sustancial, entre «cuadros» y «actos», y la diferencia es puramente técnica (por lo general, el intervalo entre los cuadros es breve, y los espectadores no abandonan sus asientos).

Dentro del acto, existe una subdivisión basada en las entradas y salidas de los personajes. La parte del acto en la que los personajes que se encuentran en el escenario no cambian se llama «presencia» [*javlenie*] (a veces, «escena». Este término tiene un doble significado, que, en ocasiones, equivale a «presencia», y, en ocasiones, a «cuadro». Como la palabra tiene también un significado autónomo, es preferible evitarla en estos casos particulares).

Las presencias se dividen en papeles.

La característica del desarrollo de la *fábula* en una obra dramática

consiste en el hecho de que la acción tiene lugar delante de los espectadores, es decir, los momentos sobresalientes de la *fábula* se desarrollan enteramente, aunque, al desarrollarlos, el autor se halla sometido a limitaciones de espacio y de tiempo. Estas dos dimensiones coinciden, aproximadamente, con el lugar y con la acción del espectáculo; es decir, se supone que los protagonistas, en el curso del acto o del cuadro, no salen de un área idéntica a la des escenario, y que la acción ocupa un tiempo igual a la ejecución de la acción. Solamente los intervalos permiten el cambio de lugar y presuponen el transcurso de cierto período de tiempo. Casi todo debe ocurrir ante los ojos del espectador, y en los discursos hay que referir lo menos posible de lo que ocurre fuera de la escena. Todas estas reglas son aproximativas, porque el espacio escénico convencional puede considerarse mucho más amplio de lo que es en realidad, y el tiempo del espectáculo puede no coincidir concretamente con el transcurrido en la *fábula* (por ejemplo, no tendrá nada de extraño que el reloj del escenario dé las horas cada quince minutos), de igual modo que hay muchas cosas de las que sólo se puede dar noticia mediante los discursos de los héroes que están en escena. Pero todas estas revocaciones del principio dramático (las «convenciones escénicas») encuentran un límite en la tradición teatral, y, si violan innecesariamente la ilusión, pueden anular el efecto teatral.

Además, el tema de la *fábula* se desarrolla casi exclusivamente en los discursos, y esto explica la existencia de un complejo sistema de motivaciones dramáticas del diálogo, introducidas para justificar la ilusión de que tal diálogo en escena es necesario.

La estructura dramática excluye toda posibilidad de narración abstracta, y esto reduce notablemente el ámbito de los temas que pueden desarrollarse en el drama, confiriendo a los motivos introducidos un carácter específico (todo motivo debe ser argumento de discurso).

La duración limitada del espectáculo (dos-tres horas) no ofrece la posibilidad de introducir largas sucesiones de hechos: si en ella se esforzase una sucesión demasiado densa de vicisitudes, el autor «desmenuzaría» el ritmo del espectáculo, sin dar a los acontecimientos la posibilidad de desarrollarse con una lentitud más o menos natural. Por otra parte, una sola línea de *fábula* moderaría el ritmo, debilitando el interés. Para llenar la escena con la acción, se introduce una veta, o varias vetas narrativas paralelas, o —dicho de otro modo— diversas intrigas paralelas. Mientras en el interior de una veta narrativa se «prepara» la peripecia siguiente, la acción se completa con las vicisitudes de otra intriga. Así, en lugar de dar el desarrollo consecutivo de los motivos, la estructura dramática recurre, frecuentemente, a la elaboración paralela de una *fábula* compleja.

También hay que tener en cuenta la dificultad técnica de crear

desplazamientos temporales en la elaboración de la trama. Dificultades similares pueden evitarse, gracias a determinados procedimientos dramáticos de los que hablaremos más adelante.

La presencia en escena de varias personas vivas que conversan entre sí induce a estudiar sus distintas funciones individuales. La literatura dramática se caracteriza por la preocupación de dar una expresión concreta a la imagen interior del héroe, mediante el «desarrollo del carácter». En la tradición decimonónica del recitado, esta «tipicidad», es decir, la capacidad de justificar coherentemente los discursos y las acciones del personaje con un carácter preciso y bien dibujado, estaba considerada como una garantía del éxito del drama en el teatro.

Todo lo que se ha dicho no es, desde luego, válido para todas las obras dramáticas. En general, la evolución de la técnica literaria debe avanzar paralelamente a la del estilo teatral.

En la fase actual, estamos viviendo una crisis del arte teatral, muy grave para la literatura dramática. Los procedimientos teatrales se suceden rápidamente; el arte de la dirección progresa, revoluciona el sistema de la representación escénica. Hemos vivido el período de la representación «sobre telones», de la «supresión del proscenio», ahora tenemos la moda del escenario constructivista y del recitado excéntrico (en lugar del recitado lírico del estilo maeterlinckiano, de no lejana memoria). La producción dramática, sin embargo, no consigue sostenerse al ritmo del director; no ha pasado mucho tiempo desde que Ibsen, Chejov, Maeterlinck, avanzaban al paso de la reforma teatral, y el director apenas lograba seguirles. Hoy, es el autor el que se queda atrás respecto al director. Tenemos una nueva escena sin tener una nueva dramaturgia.

En una clasificación de los géneros dramáticos, podrían distinguirse, ante todo, las obras en verso de las obras en prosa, pero, en el drama, esta característica no es determinante. Los procedimientos compositivos son aproximadamente idénticos para los dos tipos de drama, porque la forma rítmica del discurso se refiere sólo a la estructura de las distintas réplicas, raramente a la del diálogo, e influye muy poco en la estructura de la *fábula* y de la trama, tal vez sólo condicionando el ritmo del espectáculo. No hay que olvidar que el drama moderno se ha desarrollado a partir del drama en verso, y que la gradualidad del paso de las formas en verso a las formas en prosa ha favorecido la unidad de la estructura compositiva.

En los orígenes del drama moderno (siglo XVII, clasicismo francés), éste se dividía en tragedia y comedia. Elementos característicos de la tragedia eran: los personajes históricos (sobre todo, héroes griegos y romanos, especialmente de la guerra de Troya), los temas «elevados», y el desenlace «trágico» (es decir, infortunado: por lo ge-

neral, la muerte de los héroes). Era característica de su estructura el predominio de los monólogos, que, unido al lenguaje en verso, creaba un estilo especial de declamación teatral. El recitado, en el sentido más amplio del término, estaba totalmente ausente.

A la tragedia se contraponía la comedia, que elegía temas modernos, episodios «bajos» (capaces de provocar la risa), final feliz (el más típico era el matrimonio). En la comedia predominaba el diálogo, y por eso era muy importante que el recitado estuviese bien armonizado, que la compañía se hubiese «hecho» a recitar junta, y no bastaba, como en la tragedia, la excelente calidad de los distintos intérpretes. Además, en la comedia existía un denso enredo de representación, que exigía de los personajes un gran movimiento.

En el siglo XVIII, los géneros se multiplican. Al lado de los rigurosamente teatrales, aparecen otros, más bajos, «de feria», como la comedia bufa italiana, el *vaudeville,* la parodia, etc. Estos géneros han dado origen a la farsa moderna, al grotesco, a la opereta, a los números de revista. La comedia se divide, produciendo el «drama», es decir, una obra de tema contemporáneo, de costumbres, pero sin una situación específicamente «cómica» (la «tragedia burguesa» o la *«comédie larmoyante»).* Hacia el final del siglo, el conocimiento de los dramas shakesperianos influye en la estructura de la tragedia. A comienzos del siglo XIX, el romanticismo introduce procedimientos elaborados en la comedia (la presencia del recitado, una mayor complejidad de los personajes, el predominio del diálogo, un verso más libre, que requiere una declamación menos enfática), se dedica al estudio y a la imitación de Shakespeare y del teatro español, derriba el canon de la tragedia, que proclamaba las tres unidades teatrales (unidad de lugar, es decir, inmutabilidad de la escena [24]; unidad de tiempo, o regla de las 24 horas, según la cual el tiempo de la *fábula* no debía superar la duración de la jornada; unidad de acción, regla muy vaga que cada autor interpretaba a su modo).

En el siglo XIX, el drama sustituye, decididamente, a los otros géneros, de acuerdo con la evolución de la novela psicológica y de costumbres. Las herederas de la tragedia son ahora las crónias históricas (como la *Trilogía* de Aleksej Tolstoi o las crónicas de Ostrovski). A comienzos del siglo, tuvo gran difusión el melodrama (como los *Trente ans, ou la vie d'un joeur* de Ducange, que todavía se representa). En los años 70 y 80, se intentó crear un género especial de fabulillas dra-

[24] Por otra parte, la regla de la unidad de lugar admitía excepciones a esta forma rigurosa; estaba permitido desplazar el lugar de la acción, pero sólo dentro de unos límites muy restringidos; por ejemplo, en el interior de un edificio (habitaciones distintas), o de una propiedad (un jardín, un bosque en las cercanías de un castillo), etc.

máticas, o *féeries*, composiciones de circunstancias (véase *Sneguročka* de Ostrovski).

En general, el siglo XIX se caracteriza por la fusión de los géneros dramáticos y por la supresión de las barreras claras entre ellos. Paralelamente, se observa el lento, pero inexorable, declinar de la técnica escénica [25]. Al parecer, hoy nos encontramos, al fin, en el umbral de un nuevo florecimiento de este arte, pues está aumentando el interés estético por el teatro.

Veamos ahora cómo se construye la trama dramática.

1. *Exposición.* Como cualquier otra circunstancia, se comunica en el drama, en forma de conversación. De ahí la necesidad de utilizar, al comienzo del drama, una situación que justifique narraciones detalladas. En el drama primitivo, se soslayaba esta necesidad introduciendo el prólogo en el viejo sentido de la palabra, es decir, un actor que antes del espectáculo exponía la situación de partida de la *fábula*. Cuando se afirmó el principio de la narración realista, se introdujo el prólogo en el drama, y se confió su papel a uno de los personajes. Como toda exposición de la *fábula*, en el drama ésta puede ser simple o diferida, directa o indirecta. En la exposición dramática, es preciso distinguir: la exposición de la situación, en la que se comunican las condiciones de vida y las circunstancias accesorias que han determinado la acción; la de los personajes, con la caracterización interior (los rasgos típicos del héroe), la exterior, afectiva (mediante la cual se orienta la simpatía de los espectadores hacia los protagonistas del drama), y la de las relaciones entre los personajes.

La exposición es facilitada por la cartelera, que contiene los nombres de los personajes, con sus relaciones de parentesco o de situación («mujer», «hija», «criado», «enamorado», «amigo», etc.), y también el lugar y la época de la acción. Como ya los nombres dramáticos tradicionales transmiten la máscara que caracteriza a los héroes (en la comedia, los nombres tienen su significado; en la tragedia, tenemos nombres de personajes históricos), cualquier otra exposición contenida en los discursos no hace más que precisar las noticias ya facilitadas en la cartelera. No hay que olvidar que el autor cuenta, muchas veces, con el hecho de que los espectadores tienen ya conocimiento de la cartelera, de modo que no debe desecharse el papel integrante que ésta tiene en la obra dramática.

A veces, se dedica a la exposición un acto entero, separado de la veta de la trama por un intervalo de tiempo más o menos largo. Ese

[25] Así, en el siglo XIX, los artistas de teatro han olvidado el arte de declamar versos, porque el repertorio en verso ha sido sustituido por el repertorio en prosa.

acto, que contiene una especie de *Vorgeschichte* de los héroes, se define como *prólogo* en el sentido moderno del término.

Los procedimientos de la exposición directa son el relato (motivado, por ejemplo, por la introducción de un nuevo personaje, apenas llegado, o por la revelación de un secreto que hasta ese momento ha permanecido oculto, o por el recuerdo, o por algo semejante), la confesión, el autoanálisis (por ejemplo, bajo la forma de las confidencias entre amigos). Los procedimientos indirectos son la alusión, la comunicación incidental (para «apretar el pedal», es decir, para atraer la atención. estos motivos de alusión indirecta se repiten sistemáticamente. La repetición en el drama es un procedimiento de intensificación, así como el subrayado de los discursos con determinados efectos del recitado). Según se elija una u otra vía, se tiene en el drama un tratamiento diferente.

No debe olvidarse el caso, bastante frecuente, de la exposición simulada, con el fin de distraer la atención del desarrollo directo de la *fábula,* que pasa inesperadamente a primer plano en los momentos de fuerte tensión.

Dada la relativa dificultad de dar una motivación realista a la exposición dramática, existe una cantidad relativamente limitada de procedimientos escénicos de exposición, que se repiten de continuo. Por ejemplo, en Ostrovski y en su escuela la exposición más característica se encuentra en los diálogos entre criados *(Ne v svoi sani ne sadis'* [*No te sientes en trineo ajeno*], *La joven sin dote, Nevol'nicy* [*Las esclavas*], *Svetit da ne greet* [*Brilla, pero no calienta*], *Blaž* [*Extravagancia*].

2. *Exordio.* Independientemente de la exposición, hay que considerar luego el exordio, o sea, la introducción del motivo dinámico que determina el desarrollo de la *fábula.* En el drama, el exordio no suele ser el incidente inicial que provoca una larga cadena de situaciones variables, sino una función que determina todo el curso del drama. El exordio típico está representado por el amor contrastado de los héroes. Por lo general, «encuentra un elemento correspondiente» en el desenlace, donde se produce la solución de la función asignada en el exordio. Este último puede ser presentado en la exposición, pero también puede ser desplazado al centro del drama. A veces, algunos actos están ocupados por episodios secundarios, con función de exposición indirecta y de desarrollo de los caracteres, y sólo a mitad del drama se introduce el primer motivo dinámico de la *fábula.*

3. *Desarrollo de la intriga.* Por lo general, en la literatura dramática se sigue la superación de determinados obstáculos. En el dra-

ma, tienen un papel importante los *motivos de la oscuridad,* que equivalen al desplazamiento temporal en la trama épica. La solución de esa oscuridad, o *puesta al corriente,* permite diferir la introducción del motivo y comunicarlo con retraso, a medida que se desarrolla el tiempo de la *fábula.*

El sistema de la oscuridad es, en general, complejo. A veces, el espectador no conoce el pasado, del que están, en cambio, al corriente los personajes, mientras que, más frecuentemente, ocurre lo contrario: el espectador sabe, mientras se supone que el personaje o un grupo de personajes están en lo oscuro (cfr. el papel de Chlestakov en *Revizor* [*El inspector general*], el amor de Sofija y Molčalin en *¡Qué desgracia, el talento!* En el reciente drama de Tret'jakov, *Protivogazy* [*Máscaras antigás*], la oscuridad se extiende al contenido de ciertas cajas presentes en el escenario: no se sabe si contienen máscaras antigás o vino). Para resolver estos enigmas, se emplean motivos característicos, como la escucha furtiva, la interceptación de cartas, etc.

4. *Sistema de los discursos.* Para justificar las conversaciones, el drama clásico nos ofrece motivos ampliamente puestos al desnudo. Por ejemplo, para introducir motivos relacionados con hechos ocurridos fuera de la escena, se introducían *mensajeros* y correos. Para las confesiones, se hacía un amplio uso de frecuentes monólogos o discursos «aparte» *(à part),* que se fingía que no podían ser escuchados por los otros personajes de la escena. Los monólogos se alternaban continuamente con conversaciones entre los héroes y sus confidentes, es decir, personajes carentes de un papel propio en la *fábula,* e introducidos únicamente para justificar las largas declaraciones de los personajes acerca de sus propias intenciones. El papel del confidente consistía en escuchar al héroe, guiando los discursos de éste con sus propias réplicas. Para introducir material extraliterario (en la comedia), se ponía en escena al *raisonneur,* especie de portavoz de los juicios del autor. En el siglo XIX, con la decadencia del sistema clásico de los personajes, su función no se agotó, y el papel de los mensajeros, de los confidentes y de los *raisonneurs* fue desempeñado por personajes episódicos, necesarios para que el diálogo se desarrollase de un modo natural. En casi todas las obras dramáticas, pueden encontrarse, entre los personajes, confidentes y mensajeros, aunque en forma modificada y con una justificación en la *fábula.*

5. *Sistema de las entradas en escena.* Un aspecto importante de la obra dramática es el constituido por la motivación de las entradas y de las salidas de los personajes. En la tragedia antigua, se profesaba la unidad de lugar, que se reducía a la utilización de un espacio abs-

tracto (renuncia a la motivación), al que, sin una especial necesidad, llegaban, uno tras otro, los héroes, los cuales, después de recitar su papel, se alejaban, también sin justificación alguna. Con la afirmación de la exigencia de justificación realista, el lugar abstracto comenzó a ser sustituido por lugares públicos, como hoteles, plazas, restaurantes, etc., donde los héroes podían encontrarse, de un modo natural. En el drama del siglo XIX, domina el *intérieur,* es decir, una estancia en la que vive uno de los héroes; sin embargo, los episodios principales se eligen entre los que pueden justificar fácilmente la reunión de los personajes: fiestas de cumpleaños, bailes, la llegada de un amigo común, etc.

6. *Desenlace.* En el drama, predomina, generalmente, el desenlace tradicional (muerte de los héroes, llamada también catástrofe trágica, matrimonio, etc.). Su renovación no acrecienta la percepción, porque, desde luego, el interés del drama no se concentra en el desenlace, en general previsible, sino en el desenredo de una madeja de obstáculos.

Dado el carácter tradicional del desenlace dramático, en el drama ejerce un peso determinado la tensión que precede al desenlace, y que, en general, predispone a la posibilidad de diferentes finales. Cuanto más tensa y acertada es la *Spannung,* tanto más fuerte es la obra dramática.

El desenlace no siempre coincide con el final. Para la conclusión, suelen introducirse determinados discursos «al caer el telón»; según el carácter de la obra, tales discursos pueden contener sentencias que resuman el significado moral del drama, o una intervención típica del principal personaje cómico (cfr. las palabras finales de Sganarelle, en el *Don Juan* de Molière), etc.

No hay que olvidar que al teatro se va, no sólo para asistir a un drama, sino también para ver el recitado de los actores. La trama trágica no es una justificación para introducir episodios animados, que permiten desarrollar efectos de recitado y de representación escénica. El material del drama es, precisamente, el recitado, y, como en el siglo pasado la técnica escénica tendía a desarrollar una entonación típica del actor, el drama debía desarrollar una serie de situaciones «ventajosas» para el actor, es decir, unas situaciones que le permitiesen recitar, de un modo típico, su papel, mostrando así los rasgos individuales del carácter del héroe. No se pedía al actor que comprendiese la dinámica de la *fábula,* sino solamente que comprendiese el carácter del personaje que interpretaba. Y cuanto más variadas eran las situaciones que ponían de manifiesto los diversos aspectos del mismo carácter, tanto más rico era el papel.

Desde el punto de vista de la interpretación escénica, puede consi-

derarse la trama de la obra dramática sólo como un llamado «copión», es decir, un cañamazo a partir del cual se desarrollan las diversas situaciones escénicas. La naturaleza de estas últimas depende totalmente de las condiciones del espectáculo. Son posibles copiones sin material verbal (pantomima, ballet, cinematógrafo).

Examinemos ahora algunas obras dramáticas, cuyo análisis esclarecerá los momentos fundamentales de la técnica dramática.

Veamos, como ejemplo de la tragedia clásica, la *Andrómaca* de Racine (1667).

El sistema de los personajes es claro y simple. Así, pues:

Orestes | — *Hermione* | — *Pirro* | — *Andrómaca* | — *(Astiánax)*
Pilades | Cleone | Fenice | Cefisa |

Hemos puesto en cursiva a los pesonajes principales, a los héroes, y, bajo cada uno de ellos, a su confidente. Astiánax, hijo de Andrómaca, figura entre paréntesis, porque se trata de un personaje temático, que no aparece en escena, sino que participa pasivamente en los motivos de la tragedia. La cadena de los personajes está dispuesta de tal modo, que, comenzando por la izquierda, cada personaje principal está enamorado de su vecino de la derecha: Orestes ama a Hermione, la cual ama a Pirro; éste ama a Andrómaca, la cual, en cambio, sólo está preocupada por la suerte de Astiánax. Hay también una posibilidad inversa: cuando Andrómaca le rechaza, Pirro está dispuesto a dirigirse a Hermione, y ésta, cuando Pirro se aleja de ella, busca la protección de Orestes. Tenemos, pues, una apretada cadena, en cuyos extremos se encuentran Orestes y Andrómaca; la situación determina la condición de Andrómaca. Para cerrar la cadena de los personajes, Astiánax, objeto de las exigencias de Orestes, sirve de eslabón auxiliar. Por eso, toda acción de Orestes condiciona el comportamiento de Andrómaca, y, por consiguiente, de todos los demás eslabones de la cadena.

La trama de la tragedia está construida del siguiente modo:

Acto I, escena I. Orestes, llegado al Epiro, donde reina Pirro, encuentra allí a su amigo Pilades. El coloquio entre los dos amigos constituye la exposición de la tragedia (con la justificación de ponerlo recíprocamente al corriente de circunstancias desconocidas para ambos). Sabemos así que Orestes ha sido atraído al Epiro por el amor a Hermione, prometida de Pirro, pero menospreciada por el emperador, el cual ama, en cambio, a Andrómaca, la cual esconde en el Epiro a Astiánax, hijo de Héctor. El pretexto para la venida de Orestes es la misión, que los griegos le han confiado, de exigir de Pirro la entrega de Astiánax, por ser hijo de un enemigo. La verdade-

ra intención de Orestes es la de raptar a Hermione. Por consejo de Pílades, está dispuesto a insistir para que le sea entregado Astiánax, a fin de obtener una negativa y separar de este modo a Pirro y a Hermione.

Escena II. Pirro rechaza la demanda de Orestes y le permite reunirse con la prometida del propio Pirro.

Escenas III y IV. Sigue un coloquio entre Pirro y Andrómaca, en el que Pirro condiciona su protección a Astiánax al consentimiento de Andrómaca a casarse con él, pero no obtiene respuesta.

Acto II, escenas I y II. Hermione, roja de celos, se reúne con Orestes y le asegura que abandonará el Epiro si Pirro se niega a casarse con ella.

Escenas III y IV. Orestes está seguro de que Pirro rechazará a Hermione, pero Pirro, impulsado por la negativa de Andrómaca, se declara dispuesto a entregar a Astiánax a los griegos, y manifiesta el deseo de casarse con Hermione.

Escena V. Un diálogo entre Pirro y Fenice explica el estado de ánimo de Pirro, presa de sentimientos opuestos.

Acto III, escena I. Orestes expone a Pílades su plan para raptar a Hermione.

Escenas II y III. Hermione se niega a seguir a Orestes, y se prepara a casarse con Pirro.

Escenas IV y V. Andrómaca suplica a Hermione que interceda cerca de Pirro en defensa de Astiánax, pero obtiene de ella una respuesta evasiva, que equivale a una repulsa.

Escenas VI y VII. Coloquio entre Andrómaca y Pirro, el cual pone sus condiciones para defender a Astiánax.

Escena VIII. Una conversación entre Andrómaca y su confidente nos permite conocer las íntimas fluctuaciones de la primera.

Acto IV, escena I. Por un diálogo de Andrómaca con la confidente, sabemos que consiente en casarse con Pirro.

Escenas II, III y IV. Hermione, una vez conocida la renuncia de

Pirro a casarse con ella, pide a Orestes que la vengue, y consiente en casarse con él, cuando Pirro haya sido muerto.

Escenas V y VI. Pirro anuncia su voluntad a Hermione, la cual, enfurecida y celosa, le reprueba.

Acto V, escenas I y II. En un monólogo de Hermione, y en un coloquio de la misma con Cleone, se nos comunica que, fuera de la escena, están celebrándose las bodas de Andrómaca con Pirro, y el consiguiente estado de ánimo de Hermione.

Escenas III y IV. Orestes se presenta para informar a Hermione de que ha dado muerte a Pirro, pero, en lugar del consentimiento para seguirle, lo que obtiene son expresiones de odio. Hermione sale.

Escena V. Llega Pílades, que anuncia el suicidio de Hermione sobre el cadáver de Pirro, y el paso del poder a manos de Andrómaca. Orestes enloquece, y su séquito le lleva.

Las fases principales del desarrollo de la trama son: 1) La situación inicial (Acto I), o exordio; 2) el primer obstáculo, con el consentimiento de Pirro para casarse con Hermione (Acto II, escenas IV y V, Acto III); 3) la preparación del desenlace: el consentimiento de Andrómaca para casarse con Pirro, la demanda de venganza por parte de Hermione (Acto IV); 4) la catástrofe: la muerte de los héroes (Acto V).

La motivación del desarrollo de la acción, que constituye también el tema principal, es el conflicto en el ánimo de los héroes de sentimientos opuestos: en Andrómaca, el amor al hijo y el odio a Pirro; en Pirro, el amor a Andrómaca y la decisión de sacrificar a Astiánax, en caso de repulsa; en Hermione, amor y venganza; en Orestes, el amor a Hermione y el deseo de evitar un final cruento. Excepto los personajes episódicos, todos los héroes de la tragedia clásica nos facilitan siempre un cuadro de su íntimo conflicto entre sentimientos opuestos; esto permite desarrollar los discursos en monólogos líricos. La tragedia clásica era en verso (siempre alejandrinos) y el lirismo de los monólogos se elaboraba fácilmente en lenguaje poético.

Son elementos característicos la sencillez del sistema de los personajes, la unicidad del interés que los liga, la economía de episodios. Por otra parte, tenemos un desarrollo declamatorio: los héroes hablan, pero no representan (bodas, asesinato, suicidio, todo ocurre fuera de escena y se nos comunica). Entradas y salidas no están justificadas, en absoluto. Es difícil establecer con exactitud el lugar de la acción (una de las estancias del palacio de Pirro). El principio de la

unidad temporal hace igualmente abstracto el tiempo de la acción: los intervalos que separan un acto del otro son totalmente imprecisos. Si se acepta la interpretación canónica, según la cual todo ocurre en 24 horas, hay que considerar injustificada la rápida sucesión de los hechos (en el mismo día, Pirro no sólo cambia dos veces de actitud respecto a las bodas, sino incluso que llega a casarse), o renunciar decididamente a la motivación temporal.

Tomemos como ejemplo de comedia clásica el *Tartufo* de Molière (estrenado en 1667, en el mismo año de *Andrómaca).*

Los personajes se agrupan de un modo más complejo, y será conveniente que aquí los dispongamos sobre la base de su genealogía:

M-me Pernelle, madre de Orgon — *Flipote,* camarera de m-me Pernelle
|
Orgon — *Elmire,* su mujer — *Cleante,* hermano de Elmire.
| |
Damis, hijo de Orgon, *Marianne,* hija de Orgon

Valère, enamorado de Marianne.
Dorine, camarera de Marianne.

Tartufo

Personajes episódicos. *M. Loyal, funcionario.*

La acción tiene lugar en casa de Orgon, en París.

Acto I, escena I. Mme Pernelle, madre de Orgon, dirige una terrible reprimenda a todos los miembros de la familia de Orgon (excepto a este último, que se halla ausente). Por las réplicas que se cruzan, sabemos que, aunque descontenta de todos, ella siente un especial respecto por un tal Tartufo, odiado por todos los demás. Se revela la existencia de dos grupos en la familia de Orgon: de una parte, Tartufo, Orgon y su madre, y, de la otra, todos los restantes.

Escena II. Todos salen para acompañar a Mme Pernelle, excepto Dorine y Cleante. Dorine da la caracterización de Tartufo, santurrón hipócrita que se ha granjeado la confianza de Orgon y se ha instalado en su casa, donde ordena y manda.

Escenas III y IV. Por un breve intercambio de réplicas, sabemos del amor de Marianne y Valère (y también de Damis y de la hermana de Valère; el paralelismo es tradicional en las comedias francesas), al que se opone Tartufo.

Escenas V y VI. Por el coloquio entre Orgon, apenas llegado, con Dorine y Cleante, se ponen de manifiesto, en forma de réplicas cómicas, la ceguera de Orgon respecto a Tartufo, y su escasa inclinación a escuchar los juiciosos consejos de Cleante. A la pregunta de Cleante sobre la suerte de Marianne, a la que Orgon, anteriormente, había consentido en dar por esposa a Valère, Orgon responde con evasivas.

Acto II, escenas I y II. Orgon comunica a Marianne la decisión de darla por esposa a Tartufo. Dorine (típica camarera de comedia, que se adelanta al diálogo y maneja los «resortes» principales de la intriga) inicia con Orgon una cómica disputa, acompañada de acciones (fuga de Dorine perseguida por Orgon).

Las escenas III y IV desarrollan la intriga amorosa de Marianne y Valère, con las típicas riñas y la reconciliación (gracias a Dorine, que dirige la acción), las efusiones, las explicaciones, etc.

Acto III, escena I. Damis declara a Dorine su odio hacia Tartufo.

Escena II. Aparece Tartufo (la comedia es un caso excepcional, por la tardía entrada en escena del protagonista. A lo largo de dos actos, sólo se ha hablado de él, pero no ha aparecido nunca). Su diálogo con Dorine sirve para mostrar su excesivo y afectado pudor.

Escenas III y IV. Tartufo y Elmire (preparación del desenlace). Inesperadamente, se manifiesta la secreta pasión que Tartufo siente por Elmire. Tartufo le declara su amor (Damis espía el diálogo desde la estancia vecina). Damis irrumpe en la estancia, decidido a desenmascarar a Tartufo.

Escenas V y VI. Una vez en escena, Orgon cree en las protestas de Tartufo, toma por calumnias las palabras del hijo, le maldice, le echa de casa y da todos sus bienes a Tartufo.

Acto IV, escena I. Cleante pide a Tartufo que interceda por Damis, pero Tartufo se niega. Tartufo sale.

Escena II-IV. Orgon anuncia a la familia la decisión de dar a Marianne por esposa a Tartufo, pero Elmire le propone que se dé cuenta personalmente de la hipocresía de Tartufo. Orgon se esconde bajo la mesa, Elmire se queda sola y llama a Tartufo.

Escenas V-VII. Escondido, Orgon escucha la conversación de

Tartufo y de Elmire, se convence de la simulación, y arroja de su casa a Tartufo. Tartufo sale lanzando amenazas.

Escena VIII. Orgon confiesa a la mujer que ha dado sus bienes a Tartufo, y manifiesta su preocupación por una determinada gaveta.

Acto V, escenas I y II. Orgon explica la historia de la gaveta, en la que guardaba unos documentos comprometedores, que le había confiado un amigo, desterrado político, y que acabaron en manos de Tartufo (preparación de un falso desenlace). Damis, reconciliado con su padre, quiere vengarse de Tartufo.

Escena III. Diálogo cómico entre Orgon y su madre, en el que él trata de demostrarle la hipocresía de Tartufo. Mme Pernelle se obstina en no creerle.

Escenas IV y V. M. Loyal, alguacil, lleva a Orgon el mandamiento de desahucio y de cesión de los bienes a Tartufo. Mme Pernelle se convence de la perversidad de Tartufo.

Escenas V-VII. Valère informa a Orgon que corre peligro de ser detenido, pues Tartufo ha entregado al gobierno los documentos que le comprometen; él trata de ayudar a Orgon a huir, pero éste no puede hacerlo a causa de la llegada de un funcionario con Tartufo *(Spannung* en forma de falso desenlace). Tras un discurso de Tartufo, el funcionario interviene y lo prende, porque la policía ha reconocido en él a un delincuente contumaz; comunica luego a Orgon el perdón real.

Escena VIII (desenlace). Orgon se dispone al matrimonio de Valère y Marianne.

En la estructura de la trama de la comedia, es característica la complejidad respecto a la trama trágica. Tenemos aquí una serie de líneas narrativas que se entrecruzan: el amor de Marianne y Valère (la tradicional intriga amorosa de la comedia), el conflicto entre padre e hijo, el episodio de Tartufo y Elmire, que conduce al desenmascaramiento del primero, la historia y la caracterización de Tartufo, referidas en los discursos, el último episodio de la gaveta, que lleva a un falso desenlace, etc. La línea central de la *fábula,* que completa el desenlace, es tal vez la menos elaborada, e introducida en virtud de la tradición, que exigía la intriga amorosa en la comedia.

Los personajes episódicos (Dorine, Cleante, que tiene la función del *raisonneur,* Mme Pernelle) desempeñan un papel importante en el

desarrollo de los episodios dialogales, y, a veces, dirigen el desenvolvimiento de la escena. En lugar del conflicto interior y de las fluctuaciones íntimas, tenemos el conflicto de intereses bien delineados. Los motivos de la oscuridad, de la escucha furtiva, etc., se utilizan ampliamente. La acción está especialmente subrayada, los monólogos están casi ausentes, mientras que hay diálogos, a veces entrecruzados (sobre todo, en el primer acto, donde Mme Pernelle habla con todos, respondiendo sucesivamente a todos los presentes).

El ritmo es acelerado. Tiempo y espacio son mucho más concretos (tendencia a la motivación realista. Hay que observar que la comedia ha comenzado a violar las «unidades», antes que la tragedia).

También la comedia se escribe en alejandrinos, pero mucho más libres, con ritmos variados, con una cesura menos clara, con el verso roto por las rèplicas. He aquí un ejemplo:

ORGON:
Eh?
MARIANNE:
Eh?
ORGON:
Qu'est-ce?
MARIANNE:
Plait-il?
ORGON:
Quoi?
MARIANNE:
Me suis-je mèprise?
ORGON:
Comment?
MARIANNE:
Que voulez-vous, mon père, que je dise...

El primer verso está fragmentado en varias réplicas.

Es de señalar que, además del verso alejandrino, Molière usa, en otras comedias, el verso libre (no isosilábico) y la prosa.

La actualidad de la comedia molieriana reside en su anticlericalismo. Así lo comprendieron los clericales de su tiempo, que desencadenaron una campaña contra esta comedia logrando que fuese temporalmente prohibida. Una característica de la comedia es la de plantear problemas concretos de la vida, de la política, etc., mientras la tragedia se ocupa especialmente de problemas «comunes a toda la humanidad»: amor, odio, sentido del deber, etc. Sólo Voltaire, en el siglo XVIII, hizo de la tragedia un instrumento de propaganda política y filosófica, y en eso fue imitado por el teatro de la época de la Revolución (en las tragedias de Marie-Joseph Chénier y otros). Ese cambio de la función ideológica de la tragedia, sin embargo, se produjo en vísperas de la decadencia del canon clasicista y de la fusión

de procedimientos cómicos y trágicos, realizada en la tragedia alemana y en la francesa de la época romántica (finales del siglo XVIII en Alemania, años 20 del siglo XIX en Francia). Para su reforma de la tragedia, los franceses partieron de la enseñanza shakespeariana. El teatro de Shakespeare, que ya en el siglo XVIII había ejercido su influencia sobre la dramaturgia del continente, condicionó la evolución del drama en el siglo XIX.

Tomemos como ejemplo de la tragedia shakespeariana el *Hamlet* (1603-1604). Los personajes son muy numerosos y se dividen en grupos. Tenemos en primer lugar al príncipe *Hamlet,* hijo del difunto Hamlet, rey de Dinamarca; la reina *Gertrudis,* madre de Hamlet, y el rey *Claudio,* su marido y hermano del difunto rey. Ligados a Hamlet están su amigo *Horacio* y un grupo de oficiales (Marcelo, Bernardo). Tenemos luego la familia de *Polonio,* chambelán: su hija *Ofelia* y su hijo *Laertes.* Hay, además, varios cortesanos, comediantes, *Fortinbrás,* príncipe noruego, necesario para el desenlace, y personajes episódicos: el séquito, marineros, sepultureros, etc.

Acto I, escena I. Los oficiales de centinela (Horacio y otros) ven la sombra del difunto rey de Dinamarca, Hamlet, y deciden informar de ello al príncipe Hamlet. Por las palabras de Horacio, sabemos que Dinamarca ha correspondido a Hamlet, tras un duelo con Fortinbrás, en el que este último sucumbió, y que su hijo Fortinbrás, a la cabeza de un ejército que ha reunido él mismo, se prepara a invadir a Dinamarca.

Escena II. En el castillo. El rey Claudio expone las circunstancias de su reciente ascensión al trono, del matrimonio con la viuda del difunto rey, y envía una embajada al tío de Fortinbrás para conjurar el ataque de las tropas de éste contra Dinamarca. Luego permite a Laertes, hijo de Polonio, que se traslade a Francia. En un coloquio con el príncipe Hamlet, se manifiestan los sentimientos hostiles de este último hacia el rey. Hamlet se queda solo y pronuncia un monólogo, en el que condena la conducta de la madre. Llega Horacio, que le anuncia la aparición del espectro de su padre.

Escena III. En casa de Polonio. Laertes, a punto de partir para Francia, se despide de su padre y de su hermana Ofelia. Por el diálogo, se sabe que Hamlet ha hecho a Ofelia una declaración de amor. Polonio pone en guardia a la hija.

Escena IV. En una terraza del castillo, y *escena V,* en otra terraza. Hamlet se encuentra con la sombra del padre, que le pone al corriente de las circunstancias del propio asesinato, llevado a cabo

por Claudio, con el fin de tomar el poder, y exhorta a Hamlet a que vengue la muerte de su padre. Hamlet hace jurar a los amigos que no dirán una palabra sobre la aparición del espectro y que no revelarán su secreto, en el caso de que considere necesario fingirse loco.

Acto II, escena I. En casa de Polonio. Polonio envía a Francia a un criado para que vigile a su hijo. Por un diálogo con Ofelia, conocemos la simulada locura de Hamlet, que Polonio explica por su desgraciado amor a Ofelia.

Escena II. El rey encarga a los cortesanos que vigilen a Hamlet. De Noruega regresa un embajador, con la noticia de que las tropas no serán enviadas contra Dinamarca, y con el ruego de Fortinbrás de que se permita el paso de esas tropas por Dinamarca, para la guerra contra Polonia. El rey y la reina discuten con Polonio la locura de Hamlet, y deciden enviar a Ofelia junto a él, para aclarar la causa de la locura. Entra Hamlet, que tiene con Polonio y con los cortesanos una larga conversación, llena de réplicas ambiguas y contradictorias. Llega una compañía de cómicos, a los que Hamlet encarga la representación de un drama en el que introduce algunas escenas ideadas por él.

Acto III, escena I. El rey comienza a sospechar el fingimiento de Hamlet, y le teme. Para ponerle a prueba, organiza una entrevista de Hamlet con Ofelia. Hamlet dice a Ofelia que nunca la ha amado. El rey decide enviar a Hamlet a Inglaterra, tras haberse convencido de que la causa de la locura no es el amor.

Escena II. Los cómicos recitan el drama escrito por Hamlet, que reproduce las circunstancias del asesinato del padre de Hamlet. El rey ordena que se interrumpa la representación, y, con su agitación, se traiciona ante Horacio y Hamlet, que le observan. Quedan en escena solamente Horacio y Hamlet. Llegan, inesperadamente, unos cortesanos, que invitan a Hamlet, de parte de la reina.

Escena III. El rey anuncia a los cortesanos la decisión de enviar a Hamlet a Inglaterra. Polonio decide esconderse y espiar el coloquio de Hamlet con la reina. El rey, a solas, presa de remordimientos, reza. Entra Hamlet, que, al verle rezar, aplaza la venganza.

Escena IV. Habitación de la reina. Diálogo de Hamlet con la reina. Hamlet advierte el movimiento de un tapiz, tras el que se ha escondido Polonio, y, fingiendo que va a cazar un ratón, atraviesa a Polonio, después de lo cual recrimina a su madre. Aparece el es-

pectro, visible para Hamlet y no para la reina. Hamlet revela a la madre el motivo de su fingimiento, y la deja. Se lleva arrastrando el cadáver de Polonio.

Acto IV, escena I. La reina comunica al rey que Hamlet ha dado muerte a Polonio. El rey decide embarcar a Hamlet y alejarlo del país.

Escena II. Coloquio entre Hamlet y los cortesanos, que quieren saber dónde ha puesto el cadáver de Polonio.

Escena III. El rey anuncia a Hamlet que debe prepararse a partir para Inglaterra.

Escena IV. Una llanura. Hamlet encuentra a Fortinbrás y a sus tropas, que se dirigen a Polonia.

Escena V. En el castillo. Ofelia, que se ha vuelto loca, acude junto a la reina. El rey encarga a Horacio que la proteja. Laertes irrumpe, armado, en el palacio, con una multitud de daneses, para vengar la muerte de su padre. El rey le demuestra que es ajeno al asesinato. Vuelve la loca Ofelia. Laertes se aleja.

Escena VI. Horacio recibe de Hamlet una carta, por la que se entera de que la nave en que se trasladaba a Inglaterra ha sido asaltada por una fragata corsaria, a la cual ha saltado Hamlet durante la contienda. Con la fragata ha regresado a Dinamarca, y encarga a Horacio que acuda junto a él.

Escena VII. El rey informa a Laertes acerca del autor del asesinato de su padre. Un mensajero trae una carta que anuncia el regreso de Hamlet. El rey incita a Laertes a batirse con Hamlet. Deciden untar de veneno la espada y preparar una poción envenenada, para el caso de que Hamlet desee beber en una pausa del duelo. Entra la reina, con la noticia de que Ofelia se ha ahogado.

Acto V, escena I. En el cementerio. Diálogo de los sepultureros que cavan la tumba de Ofelia. Coloquio entre Hamlet y Horacio. Entra el cortejo con el féretro de Ofelia. Enfrentamiento de Laertes y Hamlet.

Escena II. En el castillo. Hamlet cuenta a Horacio su viaje; durante la travesía, ha descubierto la orden del rey, con las disposiciones para matar inmediatamente a Hamlet, a su llegada a Ingla-

terra. Hamlet ha cambiado la orden por otra, en la que se dispone que se dé muerte a los embajadores, y la ha cerrado con el sello de su difunto padre. Sigue luego un diálogo de simulada locura entre Hamlet y un cortesano, con réplicas contradictorias. Tras una aparente reconciliación, el duelo: una lucha de floretes entre Laertes y Hamlet (el arma de Laertes está envenenada). Durante el duelo, la reina bebe el veneno preparado para Hamlet. Laertes hiere a Hamlet, en el ardor del combate se intercambian los floretes; Hamlet hiere a Laertes. En este momento, Hamlet tiene noticia, por Laertes, del complot y de su muerte inevitable. Hamlet atraviesa al rey, y le obliga a beber el veneno hasta el fondo. El rey, Laertes y Hamlet mueren, uno tras otro. En este momento, de Polonia llega con sus tropas Fortinbrás, a quien pertenece legalmente el trono de Dinamarca, que le es confiado por Hamlet poco antes de su muerte. Tras la muerte de todos los protagonistas, sólo queda vivo Horacio, que sabe todo lo que ha ocurrido.

La tragedia shakesperiana es mucho más compleja que la clásica francesa. Observamos aquí varias *fábulas* concatenadas y paralelas: la historia del asesinato del padre de Hamlet y su venganza, la historia de la muerte de Polonio y la venganza de Laertes, la historia de Ofelia, la de Fortinbrás, el desarrollo del episodio de los cómicos, con el viaje de Hamlet a Inglaterra.

En el curso de la tragedia, el lugar de la acción cambia veinte veces. Dentro de cada escena, tenemos rápidos cambios temáticos, así como de personajes. Hay mucha acción (los personajes se baten, mueren, se ocultan, espían en el escenario; el espectro vaga por la escena: en Francia, la aparición en escena de visiones no estaba admitida, y la tragedia de Voltaire, en la que aparecía un espectro, fue un fracaso). Muchos diálogos son ajenos a la intriga (los frecuentes diálogos de Hamlet con los cortesanos, en los que la inesperada agudeza está justificada por la locura), y, en general, el desarrollo de episodios que interrumpen la acción (los discursos de los sepultureros no tienen ligazón alguna con la *fábula).* Semejante variedad temática, la libre inserción de motivos ajenos a la *fábula,* la acción puramente verbal (juegos de palabras, sentencias, monólogos líricos, cancioncillas, réplicas ingeniosas), parecieron escandalosas a los franceses de los siglos XVII y XVIII, asombrados ante los «defectos» de Shakespeare. Pero cuando el teatro clásico empezó a disgregarse, se utilizó a Shakespeare como una alternativa frente al clasicismo, como un modelo de fusión de los estilos dramáticos.

Me limito al análisis de estos tres ejemplos, que dan idea de los procedimientos generales de elaboración de la trama dramática y de las posibilidades dejadas a cada uno. El siglo XIX se apartó de estas

formas, sobre todo porque simplificó los esquemas de la trama y acentuó el papel de la motivación realista en la introducción de la trama y del diálogo.

El teatro moderno se caracteriza por el rápido desarrollo de la técnica escénica (de la dirección y del montaje escénicos), que sigue el principio de sustituir el viejo material escénico con material moderno. El desarrollo de la técnica escénica a finales del siglo XIX, la fortuna del realismo y del impresionismo (las puestas en escena de Chejov y de Shakespeare en el Teatro de Arte de Moscú), las reformas de Reinhardt y Gordon Craig, la actividad de Meyerhold en Rusia (y los movimientos análogos en Occidente) son etapas de la compleja y tortuosa evolución del teatro.

Actualmente, en lugar del actor aislado, con su *skaz* y su mímica (como los más famosos actores dramáticos rusos del siglo XIX), domina en escena el recitado de conjunto. En el lugar de la dicción y de la mímica, se introducen la excentricidad, los procedimientos del circo. La escenografía es plana y está diseñada sobre los bastidores, reducida al mínimo por la puestas en escena «sobre telones», sin profundidad, sustituida por «construcciones», en el escenario se crea de diversos modos el movimiento (ruedas y molinos en *Le cocu magnifique* meyerholdiano, el escenario giratorio en la *Lisístrata* del MChAT [26], etc.).

El material del recitado cambia radicalmente, mientras la literatura se hace vieja. Por eso es perfectamente natural la tendencia de los directores a «adaptar» los viejos textos a las nuevas exigencias y a proclamar la supremacía del aspecto escénico, no del literario, en la dramaturgia. Ese principio es la consecuencia de la actual crisis teatral. Cuando se establezcan nuevos principios de interpretación teatral, habrá que estar atento a una nueva dramaturgia, que conquistará un nuevo material escénico.

2. *Los géneros líricos*

Pertenecen al género lírico las obras en verso, de pequeñas dimensiones.

El desarrollo del tema en los géneros líricos está determinado por el carácter del discurso en verso. El verso es un lenguaje radicalmente deformado. Esto se hace especialmente evidente en los versos de estructura tónica (isosilábica), en los que el verso se compone de determinados elementos fónicos (sílabas tónicas y átonas), y la palabra

[26] Siglas de *Moskovskij Chudožestvennyj Teatr* [Teatro de Arte de Moscú], fundado en 1898. [N. T.]

no es una entidad semántica, sino un conjunto fónico con valor estético. La atención prestada a la palabra aumenta, la palabra parece casi «manifestarse», una vez inserta en una cuestión rítmica de sílabas.

El lenguaje poético está hecho de íntimas asociaciones semánticas. La segmentación lógica es en él mucho más minuciosa y homogénea que en el lenguaje prosaico (es decir, existe la posibilidad de evidenciar casi cada palabra).

El paralelismo rítmico nivela la entonación del verso; éste tiene su propia melodía de entonación, ligeramente variada, independiente del significado de las frases insertas en el metro poético. Esa independencia (o libertad) de la entonación respecto al significado hace necesaria la conciliación de las dos series. De un modo análogo a lo que se observa en la metáfora, esa conciliación se produce, por lo general, en el plano emotivo. El lenguaje poético es lenguaje acentuadamente emocional. Dada la brevedad de la forma lírica, no pueden alternarse en ella las emociones: el color emotivo es idéntico en todo el poema y determina su función estética.

He aquí por qué, al estudiar la producción lírica, encontramos temas y construcciones particulares.

Los motivos narrativos son raros en la poesía lírica. Son mucho más frecuentes los estáticos, que se desarrollan en series emotivas. Si en el poema se habla de una acción o de un gesto del protagonista, o de un hecho, el motivo de esta acción no se halla inserto en una concatenación causal y temporal, y carece de la tensión de la *fábula,* que requiere una solución. Las acciones y los acontecimientos aparecen en la lírica de igual modo que los hechos naturales, y no dan lugar a situaciones propias de la *fábula.* Tomemos como ejemplo el siguiente poema:

Včera ja otvoril temnicu
Vozdušnoj plennicy moej,
Ja roščam vozvratil pevicu,
Ja vozvratil svobodu ej.
Ona isčezla, utopaja
V sijan'i golubogo dnja,
I tak zapela, uletaja,
Kak by molilas' za menja [27].

En el mejor de los casos, tenemos aquí una sucesión cronológica de hechos, que sirve de base a la exposición de los hechos. La fuerza del poema no consiste en la concatenación causal de los aconteci-

[27] [Ayer, abrí la cárcel / De mi aéreo prisionero, / Devolví a los bosquecillos el canto / Y a él le devolví la libertad. / Desapareció, perdiéndose / En el esplendor del día azul, / Y comenzó a cantar, volando lejos, / Como si rezase por mí]

mientos, sino en el desarrollo del tema verbal, en una condensación puramente expresiva. Se utiliza un léxico de valor estilístico específico *(temnica* [*cárcel*] — kletka [*jaula*], *pevica* [*cantor*] —*ptica* [*pájaro*], *«utopat' v sijanii»* [*perderse en el esplendor*]). Un tema inmóvil adquiere movilidad, gracias a la variación de las formas expresivas, que ponen de manifiesto diversos aspectos emotivos del tema fundamental. Tomemos la primera parte del poema: en los dos primeros versos, se nos comunica el tema, mientras el tercero y el cuarto repiten el mismo tema, pero cada vez en asociaciones nuevas; este *crescendo* expresivo se observa también en la segunda parte.

La poesía lírica se caracteriza por esta inmovilidad del tema, que se comunica con numerosas variaciones y se inserta en asociaciones siempre nuevas.

El tema se desarrolla, no a través de la sucesión de los motivos fundamentales, sino ligándolos con los motivos colaterales que se adaptan al mismo tema fundamental.

Desde este punto de vista, el desarrollo lírico del tema recuerda la dialéctica del razonamiento teórico, con la diferencia de que en este último la introducción de motivos nuevos se justifica lógicamente y tiene como finalidad la de ampliar nuestros conocimientos (o sea, la de establecer relaciones que no son evidentes en si mismas y por sí solas, sin una elaboración lógica de los conceptos), mientras que, en la lírica, la introducción de motivos se justifica por la elaboración emotiva del tema.

Tenemos, pues, la característica estructura tripartita de los poemas líricos: en la primera parte, se introduce el tema; en la segunda, éste se desarrolla a través de los motivos colaterales, o se desvanece con una antítesis, mientras la tercera parte proporciona una especie de conclusión emotiva, en forma de sentencia o comparación *(«pointe»)*. Tomemos, por ejemplo, una elegía de Jazykov:

Svoboden ja: uže ne traču
Ni dnja, ni noči, ni stichov
Za milyj vzgljad, za paru slov
Mne podarennych naudaču
V časy bezdušnych večerov.
Moi svetlejut upovan'ja,
Pečal' ot serdca otošla
I s nej ljubov': tak par dychan'ja
Sletaet s čistogo stekla [28].

[28] [Soy libre: ya no desperdicio / Ni días ni noches ni versos / Por una querida mirada, por dos palabras / Dadas al acaso / En horas de indiferentes veladas. / Mis esperanzas se hacen más luminosas, / La pena ha dejado el corazón / Y, con ella, el amor: así el vaho del aliento / Desaparece del limpio cristal.]

Las primeras cinco lineas desarrollan el tema con negaciones (*«uže ne traču»* [*ya no desperdicio*] se contrapone al pasado), los otros dos versos y medio contienen una afirmación, mientras el verso y medio del final cierra la elegía con una comparación. La tripartición (contraposición de la primera parte a la segunda, mediante la conjunción adversativa *no* [*pero*] y sentencia final con comparación) es aún más evidente en el poema pushkiniano:

P. A. O.

Byt' — možet, už nedolgo mne
V izgnan'i mirnom ostavat'sja,
Vzdychat' o miloj starine,
I sel'skoj muze v tišine
Dušoj bespečnoj predavat'sja.
No i vdali, v kraju čužom
Ja budu mysliju vsegdašnej
Brodit' Trigorskogo krugom,
V lugach, u rečki, pod cholmom,
V sadu pod sen'ju lip domašnej.
Kogda pomerknet jasnyj den',
Odna iz glubiny mogil'noj
Tak inogda v rodnuju sen'
Letit toskujuščaja ten'
Na milych brosit' vzor umil'nyj [29].

La comparación se sustituye, frecuentemente, por una sentencia, que, por así decirlo, explica el significado general de un tema lírico particular. Veamos, por ejemplo, un poema del poeta proletario Poletaev:

Znamen krovavych kolychan'e
Na blednosinich nebesach,
Ich slov serebrjanych blistan'e
V cholodnych i kosych lučach.
Rjadov spločennych šag razmernyj
I strogost' blednoserych lic
I v vysote neimovernoj
Gudenie železnych ptic.
Ne toržestvo, ne likovan'e,

[29] [Acaso, no deberé por más tiempo / Permanecer apartado del mundo, / Lamentar mi caro pasado, / Y abandonarme con ánimo descuidado / A la rústica musa en el silencio. / Pero aun lejano, en pais extranjero / Con pensamiento constante / Erraré por Trigorskoe, / Por los prados, junto al río, bajo la colina, / En el jardín, a la sombra familiar de los tilos. / Cuando se apague el claro día, / Sola, de lo profundo de la tumba, / Así, a veces, en los lugares familiares / Vuela una sombra anhelante / Lanzando sobre sus sitios queridos una mirada cordial.] Trigorskoe, nombre de la finca de los Osipov, amigos y vecinos de Pushkin, durante el destierro de éste en Michajlovskoe. [N. T.]

Ne smerti bryzžuščij vostorg,
Vo vsem cholodnoe soznan'e
Velikij, nepreložnyi dolg [30].

Aquí, la función de síntesis lírica está desempeñada por los motivos de la última estrofa, que revela el significado de la manifestación descrita.

Ya en estos ejemplos se ve claramente la técnica del desarrollo lírico del tema. Los motivos se suceden, o bien en forma de enumeración (en el último ejemplo), o bien de variación del tema fundamental a través de una serie de metáforas (el primer ejemplo, *Ptička* [*El pajarillo*], o bien con la contraposición de los motivos; el poema se cierra con un motivo nuevo, en sí mismo contrapuesto a la cadena de motivos que precede.

De ahí se derivan tres exigencias para el desarrollo lírico: 1) la introducción del tema, 2) su desarrollo, 3) el cierre del poema.

Teniendo en cuenta el significado emotivo y expresivo del desenvolvimiento lírico, podemos indicar los principales procedimientos para la introducción del tema: por lo general, éste se enuncia en una serie de metáforas ligadas (una metáfora prolongada, que crea una especie de comparación). Así, las metáforas del primer poema están ligadas entre sí: *temnica* [*cárcel*], *plennica* [prisionero], *svoboda* [*libertad*] nos dan una serie metafórica completa. El poema, tomado en sentido literal, habla de la liberación de un pajarillo; en sentido metafórico, de la liberación de un preso de la cárcel.

Otro procedimiento, que se funda en el aspecto emotivo del desarrollo lírico, es la intencionada incertidumbre de los límites que separan sujeto y objeto. El poeta habla de los hechos externos como de movimientos de su propio ánimo, mezclando sus íntimas emociones con las imágenes externas. De ahí se deriva una continua personificación de la naturaleza en la lírica, un tratamiento de los hechos inertes como si estuviesen vivos, dotados de sentimientos y de inteligencia. Cfr. el poema de Majkov:

Už pobeleli neba svody...
Promčalsja rezvyj veterok...
Peredrassvetnyj son prirody
Uže stal čutok i legòk.

[30] [El ondear de las banderas de color sangre / En los cielos azul pálido, / El centelleo de sus palabras de plata / De fríos y oblicuos rayos. / El paso cadencioso de las compactas filas / Y la severidad de los rostros de un gris pálido / Y, a una altura desmedida, / El rombo de los férreos pájaros. / No el triunfo, no la exultación, / No el éxtasis chorreante de la muerte, / Por doquier, una fría conciencia / Un noble, indiscutido deber.] N. G. Poletaev (1889-1935), poeta proletario, perteneciente al grupo «*Kuznica*» [Forja]. [N. T.]

Blesnulo solnce: gonit noči
S neju poslednjuju dremu —
Ona, vzdrognuv, otkryla oči
I ulybaetsja emu [31].

A esta forma se contrapone la lírica objetiva, en la que el tema está presentado con una clara definición de los detalles, sobre todo de los visuales (característica ésta de las descripciones de la naturaleza). Véase el poema ya citado de Poletaev.

Todos los procedimientos de elaboración lírica conducen a un particular *extrañamiento lírico* del tema. Se habla de cosas conocidas como si nos fuesen desconocidas. El extrañamiento lírico, a diferencia del narrativo, no se percibe como una desviación del tono normal del discurso, dada su tradicionalidad y su canonicidad.

En virtud de ese extrañamiento, cualquier tema puede convertirse en tema de una composición lírica. Por otra parte, la elección del tema es determinada por la tradición y por la escuela. En la lírica, el tema más vital es el de la naturaleza. A finales del siglo XIX y a comienzos del XX, este tema fue sustituido por el de la vida ciudadana. Son típicos de la lírica los temas íntimos, «domésticos», y también el tema amoroso, con variaciones hasta el infinito.

Los temas mueren, se suceden, luchan, a veces resurgen, etc. No hay normas generales para la elección del tema lírico.

El segundo problema consiste en ligar los motivos y unificarlos en una frase gramatical única, por ejemplo:

Minutnaja mysl'

Kogda vseobščaja nastanet tišina
I v kupole nebes zateplitsja luna,
Kidaja blednyj svet na parniki nemye,
Na dremljuščij granit i gory golubye,
I mačty černye nedvižnych korablej, —
Kak ja zaviduju, začem v duše moej
Ne ta že tišina, ne tot že mir svjaščennyj,
Kak v lunnom sumrake spokojstvie vselennoj [32].

Cfr. Lermontov, *Kodga volnuetsja želtejuščaja niva...* [*Cuando*

[31] [Ya se han blanqueado las bóvedas del cielo... / Se ha levantado un vivo vientecillo... / El sueño de la naturaleza antes del alba / Se ha hecho ya delicado y ligero. / Ha aparecido el sol: expulsa a la noche / Y con ella el último entumecimiento — / Ella, estremecida, ha abierto los ojos / Y le sonríe.]

[32] [*El pensamiento de un instante.* Cuando sobreviene el silencio general / Y en la cúpula de los cielos se enciende la lupa, / Arrojando una pálida luz sobre la muda sierra, / Sobre el granito soñoliento y sobre los montes azules, / Y sobre árboles negros de inmóviles navíos, — Qué envidia me asalta, por qué en mi alma / No hay silencio, no hay la paz santa, / Como, en la oscuridad lunar, la calma del universo.]

el campo se agita de mieses que amarillean] Pushkin, *Kogda dlja smertnogo umolknet šumnyj den'...* [*Cuando para el mortal calla el rumoroso día*], etc. En general, las proposiciones subordinadas de tales períodos gramaticales sirven para desarrollar los motivos del tema lírico, mientras la proposición principal comprende el motivo final.

Un ejemplo típico de ligazón lírica de los motivos es el paralelismo: veamos algunos tipos diferentes.

1. *Paralelismo temático.* Un caso particular de este paralelismo es la comparación. A veces alcanza a todo el poema. Por ejemplo:

> Tučki nebesnye, večnye stranniki.
> Step'ju lazurnoju, cep'ju žemčužnoju
> Mčites' vy, *budto kak ja že,* izgnanniki
> S milogo severa v storonu južnuju [33];

Lermontov introduce luego todos los motivos, teniendo presente siempre el paralelismo *«tučki — ja»* [nubecillas — yo].

Por otra parte, la comparación se presenta en general, o como motivo «de paso», que nace en relación con algunos de los motivos y no se extiende a los vecinos (tiene una función similar a la metáfora. Cfr. en Lermontov *Na severe dikom...* [*En el septentrión salvaje...*] *odeta kak rizoj ona* [vestida *como de una camisa*]), o sirve para concluir el poema. Por ejemplo:

> Stichi moi! Svideteli živye
> Za mir prolitych slëz!
> Rodites' vy v minuty rokovye
> Duševnych groz
> I b'etes' o serdca ljudskie
> *Kak volny ob utës.* (Nekrasov) [34].

En este caso, la comparación, o bien completa la cadena de los motivos introduciendo uno nuevo, con el que se compara el tema lírico (ver más arriba el ejemplo de Jazykov), o bien todo el poema se interpreta como una comparación. Ver el poema *Poet* [*El poeta*] de Lermontov, en el que se describe un puñal; en la segunda parte esa imagen es interpretada como un símbolo del poeta (comparación hacia atrás): *V naš vek iznežennyj ne tak li ty, poet...* [En nuestra blan-

[33] [Nubes del cielo, eternas peregrinas. / Por la azul estepa, como una cadena de perlas / Os empujáis, *como yo,* desterradas / Del amado norte a las tierras meridionales.]

[34] [¡Versos míos! ¡Testimonios vivientes / De lágrimas vertidas por el mundo! / Nacéis en los momentos fatales / De las tempestades del alma / Y os rompéis contra los corazones de los hombres / *Como las olas contra el escollo.*]

da época, no eres acaso tú así, poeta...]. Así también en la composición pushkiniana, *Echo* (descripción del eco y conclusión: «*takov i ty, poet...*» [Así eres tú, poeta...]).

En la comparación, se confrontan dos motivos heterogéneos. El paralelismo se extiende también a motivos homogéneos, por ejemplo, en la forma de la contraposición. Así:

Ego presledujut chuly:
On lovit *zvuki odobren'ja*
Ne v sladkom ropote chvaly,
A v dikich krikach ozloblen'ja.
I verja i ne verja vnov'
Mečte vysokogo prizvan'ja
On propoveduet *ljubov'*
Vraždebnym slovom otrican'ja
I každyj zvuk ego rečej
Plodit emu vragov surovych,
I umnych, i pustych ljudej,
Ravno kaznit' ego gotovych.
So vsech storon ego kljanut
I tol'ko, trup ego uvidja,
Kak mnogo sdelal on, — pojmut,
Iak *ljubil on — nenavidja.* (Nekrasov) [35].

Según el principio de la contraposición, se construyen las conclusiones que contienen antítesis: «yo estoy triste... porque tú eres feliz».

Vse eto bylo by smešno,
Kogda by ne bylo tak grustno... [36].

2. *Paralelismo sintáctico.* Los motivos se enlazan bajo la forma de proposiciones de estructura similar. He aquí un ejemplo, en el que el paralelismo temático (contraposición) se asocia con el sintáctico:

Žizn' bez trevog — prekrasnyj svetlyj den',
Trevožnaja — vesny mladye grozy.
Tam — solnca luč i v znoj olivy sen',
A zdes' — i grom, i molnija, i slëzy...

[35] [La reprobación le persigue: / El busca *sonidos de consenso / No en el dulce murmullo de las alabanzas, / Sino en los ásperos gritos del desdén. / Y ahora creyendo, ahora no,* / En el sueño de una alta misión, / Predica *el amor / Con hostiles palabras* de reprobación. / Y cada sonido de sus discursos / Le produce severos enemigos, / Personas *sensatas y estúpidas,* / Igualmente dispuestas a ajusticiarlo./ De todas partes lo maldicen, / Y sólo ante su cadáver / Comprenderán todo lo que él ha hecho, / Y todo lo que *ha amado, — incluso odiando.*]

[36] [Todo esto seria ridiculo, / Si no fuese tan triste...]

O, dajte mne ves' blesk vesennich groz
I goreč' slez i sladost' slëz. (Fet) [37].

Es de señalar que, en general, el paralelismo en la lírica no es completo. Por ejemplo, en este poema, la semejanza de estructura es sólo parcial. Las variaciones respecto a la semejanza general crean un movimiento progresivo.

Cfr. el poema de Lermontov *Vetka Palestiny* [*El ramo de Palestina*], en el que se repite uniformemente la construcción interrogativa: «U vod li čistych Iordana...» [Junto a las puras aguas del Jordán], «Nočnoj li vetr...» [El viento nocturno...], «Molitvu l' tichuju...» [La humilde plegaria...], etc.

3. *Paralelismo lexicográfico.* Un ejemplo típico de este paralelismo es la anáfora, en la que cada período comienza con las mismas palabras. Por ejemplo:

Počemu, kak sidiš ozarennyi,
Nad rabotoj probor naklonja,
Mne sdaetsja, čto krug blagovonnyj
Vsë k tebe približaet menja?
Počemu svetloj reči značen'ja
Ja s takim zatrundnen'em iščú?
Počemu i prostye rečen'ja
Slovno temnuju tajnu šepču?
Počemu — kak gorjačee žalo
Čut' zametno vpivaetsja v grud'?
Počemu mne tak vozducha malo,
Čto chotel by gluboko vzdochnut'? (Fet) [38].

Estos paralelismos verbales son, a veces, particularmente refinados. Veamos, por ejemplo, el siguiente poema de Fet, enteramente construido sobre paralelismos:

Burja na neve večernem.
Morja serditogo šum.
Burja na more — i dumy,
Mnogo mučitel'nych dum.

[37] [La vida sin angustia es un bello dia luminoso, / Con las angustias, son jóvenes huracanes primaverales. / Allí, el rayo del sol, y en el calor estival la sombra del olivo, / Aquí, trueno, rayo y lágrimas. / ¡Oh, dadme todo el esplendor de los huracanes de la primavera / Y la amargura de las lágrimas y la dulzura de las lágrimas!]

[38] [¿*Por qué*, mientras te sientas a plena luz, / Inclinando tu cabeza sobre el trabajo, / Me parece que un círculo fragante / Me acerca a ti, cada vez más? / ¿*Por qué* el sentido de tu límpido discurso / Busco yo con tanto esfuerzo? / ¿*Por qué* incluso palabras sencillas / Susurro como un oscuro secreto? / ¿*Por qué* como un ardiente aguijón / Ahonda, apenas perceptible, en el pecho? / ¿*Por qué* no me llega el aire / Y quisiera lanzar un profundo suspiro?]

Burja na more — i dumy,
Chor vozrastajuščich dum...
Černaja tuča za tučej...
Morja serditogo šum... [39].

Las repeticiones verbales pueden clasificarse de igual modo que las iteraciones fónicas. Citaré sólo dos procedimientos, característicos de la lírica: el estribillo *(«refrain»)* y el rondel.

El *«refrain»* consiste en concluir las estrofas siempre con las mismas palabras (por ejemplo, *«Bajuški baju»* [Canción de cuna]). He aquí un ejemplo:

Tichaja, zvëzdnaja noč'.
Trepetno svetit luna.
Sladki usta krasoty
V tichuju zvëzdnuju noč'.
Drug moj, v sijan'e nočnom,
Kak mne pečal' prevozmoč'.
Ty že svetla, kak ljubov'
V tichuju zvëzdnuju noč'.
Drug moj, ja zvëzdy ljublju
I ot pečali ne proč'.
Ty že ešče mne milej
V tichuju zvëzdnuju noč'. (Fet) [40].

Se llama estructura de rondel aquélla en que el final del poema repite fórmulas verbales ya aparecidas al comienzo. Por ejemplo:

Vy videli more takoe,
Kogda zamerli parusa,
I nebo v vesennem pokoe,
I volny — splošnaja rosa.
I nežen tuman, slovno žemčug,
I vidimo mlenie vlag,
I ele pontjatnoe šepčet
Nad mačtoj prispuščennyj flag?
I k molu skrenennaja nabok
Šalanda-vsja v rozovych krabach?
I s berega zapach levkoja...
I k beregu l'nët tišina...

[39] [Tempestad en el cielo de la tarde. / Del mar irritado el estrépito. / Tempestad en el mar — y pensamientos, / Muchos tormentosos pensamientos. / Tempestad en el mar, — y pensamientos, / Un coro de crecientes pensamientos... Negra nube tras la nube... / Del mar irritado el estrépito...]

[40] [Noche calma, estrellada. / Palpitante, la luna brilla. / Dulces los labios de la amada / En la noche calma estrellada. / Amigo mío, en el esplendor de la noche. / Cómo superar el dolor. / Pero tú eres pura como el amor / En la noche calma estrellada. / Amigo mío, yo amo las estrellas / Y no desdeño el dolor. / Y tú me eres aún más cara / En la noche calma estrellada]

Vy videli more takoe
Prozračnym, kak kaplja vina? (Aseev) [41].

Cfr. el poema pushkiniano *Ne poj, krasavica, pri mne...* [No cantes, oh hermosa, delante de mí...], donde la primera estrofa se repite entera al final.

La estructura de rondel es uno de los modos de concluir el poema. El retorno al motivo de partida se produce después de que éste ha sido desarrollado en el interior del poema. Por eso, al final, su significado se enriquece con las asociaciones creadas en el propio poema, y la fórmula que retorna suena de manera distinta.

Por otra parte, la repetición en rondel se produce, frecuentemente, también en el interior del poema; por ejemplo, cada estrofa puede constituir un rondel. A este tipo pertenece el *Pevec* [*Cantor*] pushkiniano:

Slychali l' vy za roščej v čas nočnoj
Pevca ljubvi, pevca svoej pečali?
Kogda polja v čas utrennij molčali,
Svireli zvuk unylyj i prostoj
Slychali l' vy? [42].

En la segunda estrofa, se repite *Vstrečali l' vy* [Habéis encontrado], en la tercera *Vzdochnuli l' vy* [Habéis suspirado].

4. *Paralelismo estrófico.* Tiene también una función importante la concatenación de los motivos bajo la forma de estrofas semejantes. La mayor parte de las composiciones poéticas está escrita en la forma estrófica de cuartetas, sextinas u otras combinaciones que se repiten. La inercia del ritmo y de la estructura estrófica llama la atención, como se observa claramente si nos colocamos ante una estrofa insólita, extraña, por ejemplo:

Lesom my šli po tropinke edinstvennoj
V pozdnij polunočnyj čas.
Ja posmotrel — zapad z drož'ju tainstvennoj
Gas.

[41] [*¿Habéis visto un mar semejante,* / Cuando las velas se detienen,/ Y el cielo guarda la quietud primaveral, / Y las ondas son como un gran rocío. / Y tierna es la niebla como una perla, / Y es visible el sosiego de las aguas, / Y apenas perceptible susurra / En el palo mayor la bandera a media asta? / ¿E inclinada sobre el costado, hacia el muelle, / La barca está recubierta de rosados cangrejos? / ¿Y desde la orilla el olor del alheli... / Y en la orilla se aprieta el silencio... / *Habéis visto un mar semejante* / Transparente como una gota de vino?]

[42] [¿Habéis oído, al otro lado del bosque, en la hora nocturna / Al cantor del amor, al cantor de la propia pena? / Cuando los campos, en la hora matutina, callaban, / ¿Del silbo el sonido doliente y sencillo / Habéis oído?]

Čto-to chotelos' skazat' na proščanie,
Serdca ne slyšal nikto;
Čto že skazat' pro ego obmiranie?
Čto?
Arfa, ty arfa moja tichostrunnaja
Veter i burju terpi!
Svetit li den', ili noč' polnolunnaja,
Spi,
Dumy li rejut trevožno-nesvjaznye,
Plačet li serdce v grudi, —
Skoro povysypljut zvezdy almaznye,
Ždi. (Fet) [43].

5. *Paralelismo de entonación.* Los motivos se desarrollan, frecuentemente, en una serie de proposiciones de entonación uniforme, por ejemplo, exclamativa o interrogativa. Por lo general, en el cierre del poema de Fet, en el que el tema se desarrolla en entonaciones uniformes, el cierre se efectúa con un cambio de entonación, y, simultáneamente, con la introducción del motivo de la comparación (del tipo hacia atrás):

O, pervij landyš! Iz-pod snega
Ty prosiš' solnečnych lučej...
Kakaja devstvennaja nega
V dušistoj čistote tvoej!
Kak pervyj luč vesennij jarok!
Kakie v nëm nischodjat sny!
Kak ty plenitelen, podarok
Vosplamenjajuščej vesny!
Tak deva v pervyj raz vzdychaet
O čëm? — nejasno ej samoj, —
I robkij vzdoch blagouchaet
Izbytkom žizni molodoj [44].

El sistema fundado en la correspondencia de las entonaciones, como el de las iteraciones lexicográficas, puede ser extremadamente complejo. Cuando se construye de modo que determine la estructura

[43] [Por el bosque caminábamos, a lo largo del único sendero / En una tardía hora nocturna. Mirad: el occidente, con un temblor misterioso,/ se apagaba. / Quería decir algo como despedida, / Pero nadie escuchaba el corazón: / ¿Qué decir del hecho que se había detenido? ¿Qué? / ¡Arpa, arpa mía de las cuerdas sumisas / Soporta el viento y el huracán! / Que brille el día, o la noche de media luna, / Duerme. / Que se agolpen pensamientos angustiosos e incoherentes, / Que llore el corazón en el pecho, — / Pronto se verterán hacia fuera las estrellas diamantinas, / Espera.]

[44] [¡Oh, primer muguete! Desde debajo de la nieve / Tú invocas los rayos del sol... / ¡Qué virginal voluptuosidad / En tu fragante pureza! / ¡Qué brillante es el primer rayo primaveral! / ¡Qué sueños nos trae! / ¡Qué encantador eres, regalo / De la ardiente primavera! / Así, la muchacha por primera vez suspira / ¿Por qué? — Ni ella misma lo sabe, — / Y el tímido suspiro huele / A la riqueza de la vida joven.]

del poema, tenemos un fenómeno que B. Eichenbaum ha llamado «melódica del verso».

Es de advertir que ninguno de estos tipos de paralelismo puede ser perfecto. Dado el paralelismo, debe haber siempre algún movimiento en el tema; es decir, dos motivos paralelos sólo pueden ser parcialmente idénticos, y, en alguna de sus partes, deben representar las diferencias que son necesarias para pasar al motivo siguiente.

En cuanto a los procedimientos de cierre, algunos de ellos han sido examinados ya. En conjunto, en la poesía lírica, se reducen a la destrucción de la inercia determinada en el desarrollo del tiempo. Si se ha determinado una dirección en la cual los motivos se desarrollan el uno del otro, el motivo concluyente infringe en general esa ley, y, por así decir, se desvía en una dirección distinta (ver el último ejemplo citado). El aspecto principal del motivo concluyente es una novedad respecto a los centrales.

Por otra parte, también puede ocurrir, a veces, que en el poema no haya un cierre bien definido. En ese caso, dada la habituación psicológica a poemas dotados de un final, suele atribuirse un valor concluyente al último motivo, y se comienza a no interpretarlo ya juntamente con los otros, sino que se contrapone a todo el poema en su conjunto. He aquí, por ejemplo, *Gornaja vys'* [*Cumbre montañosa*] de Fet:

Prevyše gor, pokinuv gory
I nastupja na temnyj les,
Ty za soboju smertnych vzory
Zoveš' na sinevu nebes.
Snegov serebrjanych porfira
Ne chočet pracha prykryvat':
Tvoja sud'ba — na granjach mira
Ne snischodit', a vozvyšat'.
Ne tronet vzdoch tebja bessil'nyj,
Ne omračit zemli toska;
U nog tvoich, kak dym kadil'nyj,
Vijasja, tajut oblaka [45].

Si se agregase otra estrofa a este poema, la tercera cuarteta sonaría como la segunda, con la misma entonación y el mismo peso semántico. Pero el hecho de que se encuentre al final nos obliga a leerla con una entonación muy peculiar y con especial relieve. El últi-

[45] [Sobre las montañas, abandonando las montañas / Y subiendo por el bosque oscuro, / Tú llevas tras de ti las miradas / De los mortales sobre el azul de los cielos. / El pórfido de las nieves plateadas / No quiere recubrir las cenizas: / Tu destino está en los confines del mundo. / No descender, sino elevarse. / No te alcanza el suspiro impotente, / No te entristece el sufrimiento terrenal; / A tus pies, como el humo del incienso, / Envolviéndose, se disuelven las nubes.]

mo motivo, por el hecho de estar al final, adquiere gran importancia, hasta el punto de que estamos dispuestos a interpretarlo como una expresión metafórica de algo que no se dice hasta el fondo. Esta habituación nuestra a determinadas relaciones líricas permite al poeta, mediante la violación de los nexos acostumbrados, crear la impresión de un significado *posible,* capaz de conciliar todos los momentos no ligados de la estructura. En este hecho se funda la llamada «lírica sugestiva», que se propone suscitar en nosotros ciertas representaciones sin nombrarlas. Innumerables ejemplos de este tipo de lírica pueden encontrarse en los poetas modernos, como A. Achmatova y O. Mandel'štam.

Hay que señalar, por otra parte, que también es posible un poema sin cierre, en el que la ausencia del final trata de dar la impresión del fragmento lírico, del trozo, de modo que su mismo aspecto inacabado forma parte del diseño poético. Estos poemas-fragmentos son bastante frecuentes en la producción de la primera mitad del siglo XIX.

Por otra parte, la «fragmentariedad» se obtenía, por lo general, destruyendo, no el cierre, sino el comienzo del poema.

Las obras líricas se han subdividido, en las distintas épocas, en diversos géneros. También en cuanto a la lírica, el siglo XIX tuvo la misma importancia que para los otros géneros; éstos se confundieron, y sus fronteras, en otro tiempo bien definidas, se derrumbaron. Pero, aunque dejaron de aparecer bajo una forma pura, los géneros no desaparecieron.

La lírica elevada se había reunido en el pasado bajo el término genérico de «*odas*». A comienzos del siglo XIX, quedaba una sola forma de odas, la solemne, es decir, una poesía lírica sobre temas relevantes (por ejemplo: sobre acontecimientos políticos, sobre tesis abstractas, de orden filosófico o moral), que imitaba el discurso oratorio. Tenemos odas de forma pura en Lomonosov, en Petrov [46] y en sus contemporáneos. Es de señalar, sin embargo, que ya a fines del siglo XVIII la oda había empezado a experimentar una evolución. Así, Deržavin, aunque utilizando la forma tradicional de la oda (el verso de la oda era una tetrapodia yámbica, con estrofas de diez versos con rima muy precisa), rebajó sus temas y su léxico.

La oda, en cuanto lírica retórica, se distinguía por un intenso empleo de procedimientos estilísticos (tropos y «figuras») y por el desarrollo didáctico de los motivos. Las dimensiones de la oda, por lo general, superaban las dimensiones medias de los poemas líricos.

En la poesía contemporánea, se acercan al tipo de la oda algunos poemas de Maiakovski dedicados a la revolución, *Skify* [*Los escitas*]

[46] V. P. Petrov (1736-1799), traductor y autor de odas. [N. T.]

de Blok, un buen número de poemas de diversos poetas sobre temas civiles.

A finales del siglo XVIII, la primacía de la oda era disputada por la *elegía* que trataba temas íntimos con un adecuado tono emotivo (elegías típicas son las amorosas; se difundían también las elegías penetradas de tristeza, dolor, desconsuelo, y de éstas se derivó la característica concepción de la elegía como poesía melancólica).

A partir de la elegía, tras la decadencia de este género como forma rigurosa, contrapuesta a la oda, se desarrolló la romanza de mediados del siglo XIX, representada por los poemas de Fet, Polonskyj, A. Tolstoi y muchos otros. A los grandes géneros (oda y elegía) se contraponían, en el siglo XVIII, los de pequeñas dimensiones, representados por el epigrama y por sus variedades (dedicatorias, madrigales, etc.).

En la literatura de la antigüedad, se definía como «epigrama» cualquier composición poética de pequeñas dimensiones. A finales del siglo XVIII, el concepto de epigrama se restringió, y comenzó a ser aplicado solamente a las pequeñas composiciones (de dos a ocho versos, raramente de más) de tema cómico. Se distinguían la fábula epigramática (anécdota en verso) y el epigrama satírico: un poema que trataba de ridiculizar a determinados individuos o acontecimientos. Esta última forma de epigrama ha llegado hasta nosotros, y, de cuando en cuando, en las revistas, aparecen epigramas de actualidad.

El epigrama consta, por lo general, de una premisa que introduce la situación descrita, y, como conclusión, de una salida inesperada *pointe),* que se deriva de la premisa respecto a la cual crea un contraste cómico. El florecimiento del epigrama puede situarse en el siglo XVIII y a comienzos del XIX, tras lo cual sufrió una rápida decadencia.

Es preciso distinguir de la auténtica lírica los poemas de pequeñas dimensiones con tema perteneciente al tipo con *fábula,* que contienen una narración de acontecimientos, ligados en una concatenación causal y temporal, y que concluyen en un desenlace.

Los poemas con *fábula* se reúnen actualmente bajo el término genérico de «baladas». No hay que olvidar que este término ha experimentado profundas modificaciones en los diversos períodos y entre los distintos pueblos. Hasta el siglo XVIII, el término «balada» indicaba en Francia una determinada estrofa, y no preveía, en absoluto, unos temas precisos. A comienzos del siglo XIX, estaba de moda en literatura la imitación de la balada escocesa (una especie de canto popular) y pronto comenzaron a unificarse bajo el término de «balada» poemas cuyo tema reelaboraba tradiciones y mitos de la literatura oral popular (folklore), y se empezó a llamar balada a toda narración en verso de hechos prodigiosos; después, se anuló también el elemento fantástico, y se entendió por balada un poema con *fábula.*

Entre los poetas modernos, N. Tichonov es autor de baladas.

Es preciso distinguir de la balada otro tipo de poesía con *fábula:* la fabulilla en verso *basnja*. Se ha desarrollado a partir del apólogo, como un sistema de argumentaciones a favor de una tesis general, fundado en ejemplos (anécdota o fábula). Como forma poética, se afirmó en Europa en el siglo XVII, gracias a la actividad poética de La Fontaine. Se basa en una *fábula* y presenta la narración como una alegoría, de la que extrae una conclusión general, o «moraleja de la fábula». Actualmente, la fábula en verso se ha agotado, a menos que se tenga en cuenta su utilización satírica (por ejemplo, en el siglo XIX francés, Lachambeaudie; en Rusia, Dem'jan Bednyj)[47], y sólo por tradición se conserva en las escuelas elementales, donde se considera indispensable hacer estudiar de memoria las fábulas de Krylov.

Además de estos géneros líricos menores, siempre han existido géneros de dimensiones medias, a mitad de camino entre la poesía lírica y el poema épico. A ellos pertenecen, hacia mediados del siglo XIX, la sátira, la epístola poética, etc. Estos géneros están ahora descuidados, y su estudio pertenece enteramente a la historia de la literatura. Sólo he de observar que, en la poesía contemporánea, se percibe una acentuada tendencia a crear nuevas formas de géneros poéticos medios. El poema moderno, en general, no supera las dimensiones de las epístolas o de las sátiras del siglo XVIII.

3. *Los géneros narrativos*

A) Narración en prosa. Las obras narrativas en prosa se dividen en dos categorías: la forma pequeña *(cuento* [*rasskaz*], según la terminología rusa), y la de grandes dimensiones o *novela* [*roman*]. No puede trazarse una frontera clara entre las formas de grandes y pequeñas dimensiones. En la terminología rusa, por ejemplo, es frecuente dar a las narraciones de dimensiones medias el nombre de *cuento largo* [*povest'*].

La característica de la longitud, fundamental para la clasificación de las obras narrativas, no carece en modo alguno de importancia, como puede parecer a primera vista. De las dimensiones de la obra depende el modo en que el autor se servirá del material de la *fábula,* construirá la trama, e introducirá la verdadera temática.

El cuento posee, por lo general, una *fábula* sencilla, con una sola veta narrativa (la sencillez de la construcción de la *fábula* no tiene nada que ver con la complejidad y lo intrincado de las distintas si-

[47] Dem'jan Bednyj, seudónimo de E. A. Pridvorov (1883-1945), poeta proletario y autor de fábulas satíricas. [N. T.]

tuaciones), con una breve cadena de situaciones sucesivas, o, mejor, con una sola sucesión central de situaciones.

A diferencia del drama, el cuento no se desarrolla exclusivamente en diálogos, sino sobre todo en la narración. La ausencia del elemento visual (escénico) induce a introducir en la narración los motivos de la situación, de la caracterización, de las acciones, etc. No es necesario construir un diálogo exhaustivo (por el contrario, es posible sustituir totalmente el diálogo con un resumen de los temas de las conversaciones). Por eso, el desarrollo de la *fábula* está dotado de mayor libertad narrativa que en el drama. Pero esa libertad también tiene sus límites. El desarrollo del drama se efectúa mediante las salidas a escena y los diálogos. La escena facilita la concatenación de los motivos, que en el cuento, en cambio, ya no puede ser motivado por la unidad de la escena, y se prepara. Hay dos posibilidades: la narración continua, en la que cada nuevo motivo es preparado por el precedente, y la fragmentaria (cuando el cuento se subdivide en capitulillos o partes), en la que la narración continua puede sufrir interrupciones que corresponden a la sucesión de escenas y de actos en el drama.

Como el cuento se presenta no en forma de diálogo, sino de narración, el aspecto del *skaz* desempeña en él una función mucho más importante.

Prueba de ello es el hecho de que, muy frecuentemente, en el cuento se hace intervenir a un narrador, en cuyo nombre se narra el cuento propiamente dicho. La intervención del narrador va acompañada, en primer lugar, por la introducción de los motivos que le sirven de marco, y, en segundo, por la elaboración de una especial manera de *skaz* en el lenguaje y en la composición.

Los motivos que sirven de marco se reducen por lo general, a la descripción de las circunstancias en que el autor ha tenido la fortuna de escuchar el cuento («el relato de un médico en una reunión», «el manuscrito encontrado», etc.), y, a veces, a la introducción de motivos que exponen el pretexto del cuento (en la situación narrada, sucede algo que induce a uno de los personajes a recordar un caso análogo, que él conoce, etc.). La elaboración del *skaz* da lugar a un lenguaje particular (léxico y sintaxis), que caracteriza al narrador, a un sistema de justificaciones para la introducción de los motivos, al que la psicología del narrador viene a prestar una unidad, etc. Procedimientos de *skaz* se encuentran también en el drama, donde, a veces, los discursos de los personajes adquieren un especial carácter estilístico. En la comedia clásica, por ejemplo, los tipos positivos hablaban, por lo general, la lengua literaria, mientras los negativos y los cómicos sostenían frecuentemente sus discursos en sus dialectos de origen.

Por otra parte, un grupo bastante amplio de cuentos está escrito

según la manera de la narración abstracta, sin narrador y sin desarrollo del *skaz*.

Además de los cuentos con *fábula*, los hay también sin *fábula*: en éstos no hay dependencia causal-temporal entre los motivos. Un rasgo característico del cuento sin *fábula* es el hecho de que fácilmente puede descomponerse en partes, a las que se puede cambiar de lugar sin violentar la propiedad de la marcha general del cuento. Como ejemplo típico de cuento sin *fábula*, citaré *Žalobnaja kniga* [*El libro de reclamaciones*], de Chejov, en el que tenemos una serie de anotaciones, escritas en el libro de reclamaciones de los ferrocarriles, y todas sin relación alguna con la función de tal libro. El orden de sucesión de las anotaciones no está justificado, y muchas de ellas pueden cambiarse de un lugar a otro. Los cuentos sin *fábula* pueden utilizar diversos sistemas de concatenación de los motivos. Una característica principal del cuento como género es la obligatoriedad del *final*. No debe tener necesariamente una *fábula* de tal índole que conduzca a una situación estable, y puede también no pasar por una sucesión de situaciones inestables. A veces, la descripción de una sola situación basta para facilitarle un contenido temático. En el cuento con *fábula*, el final puede ser el desenlace. Por otra parte, es posible que la narración no se detenga en el motivo del desenlace y continúe más allá. En ese caso, después del desenlace, podemos tener también un final.

En general, en una *fábula* breve en la que, partiendo de las situaciones, es difícil desarrollar y preparar la solución final, el desenlace se consigue introduciendo personajes y motivos nuevos no preparados por el desarrollo de la *fábula* (desenlace imprevisto o casual. Esto se produce frecuentemente en el drama, donde a menudo el desenlace no está determinado por el desarrollo dramático. Véase, por ejemplo, *El avaro*, de Molière, donde el desenlace se produce mediante el reconocimiento, no preparado por lo que antecede).

La novedad de los motivos finales es, precisamente, el procedimiento principal del cierre del cuento. Se trata, en general, de la introducción de motivos nuevos, de distinta naturaleza de los que pertenecen a la *fábula* del cuento. Por ejemplo, al final del cuento, puede haber una sentencia moralizante o de otro tipo, que en algún modo aclara el sentido de todo lo que ha pasado (en forma atenuada, se trata una vez más de desenlace regresivo). El carácter sentencioso del final puede también no ser evidente. Por ejemplo, el motivo de la «naturaleza indiferente» permite sustituir un final sentencioso con una descripción de la naturaleza: «Y en el cielo brillaban las estrellas» o «El frío se hacía más intenso» (éste es el final convencional del cuento de Nochebuena, sobre el niño que se muere de frío).

En virtud de la tradición literaria, estos motivos nuevos colocados al final del cuento adquieren, en nuestra percepción, el valor de

frases de gran importancia, con un profundo contenido emotivo latente, potencial. Es el caso de los finales de Gogol: por ejemplo, la frase final de *Povest' o tom, kak possorilis' Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovič* [*Cómo Iván Ivanovič pleiteó con Ivan Nikiforovič*], «¡Qué aburrimiento de mundo, señores míos!», que interrumpe una narración dejada sin desenlace alguno.

En un cuento de Mark Twain, el autor coloca a sus héroes en una situación que no tiene salida de ningún tipo. En lugar del final, tenemos la puesta al desnudo del carácter literario del conjunto, pues el autor, en su condición de tal, se dirige al lector reconociendo que no es capaz de imaginar una salida. Este nuevo motivo («del autor») destruye la narración objetiva, y es un final sólido.

Un ejemplo de conclusión con un motivo colateral es el cuento de Chejov en el que habla de una correspondencia oficial intrincada y carente de sentido entre personajes autorizados, a propósito de una epidemia declarada en una escuela de aldea. Tras haber dado la impresión de la inutilidad y de la incongruencia de todos aquellos «informes», «relaciones» y respuestas burocráticas, Chejov concluye el cuento con la descripción de un matrimonio de la familia de un fabricante de papel, que ha acumulado, con su trabajo, un gran capital. El nuevo motivo explica todo el cuento como la narración de la irrefrenable «hemorragia de papel» de las oficinas.

En este caso, estamos cerca del tipo de desenlace regresivo, que atribuye un significado nuevo y sitúa bajo una nueva luz todos los motivos introducidos en el cuento.

Son elementos del cuento, como de cualquier género narrativo, la narración (sistema de los motivos dinámicos) y las descripciones (sistema de los motivos estáticos). En general, entre estas dos series de motivos, se establece una especie de paralelismo. Muy frecuentemente, motivos estáticos son símbolos *sui generis* de los motivos de la *fábula*, o porque motivan el desarrollo de la narración, o, sencillamente, porque se establece una correspondencia entre los distintos motivos de la *fábula* y las descripciones (por ejemplo, una acción particular, que es ya, por sí misma, un aspecto de la acción). Por eso, a través de las correspondencias, los motivos estáticos pueden, a veces, mantener el predominio psicológico en el cuento. Lo demuestra el hecho de que, en el título, se alude muchas veces a un motivo estático (por ejemplo, *Step'* [*La estepa*], de Chejov, *Un coq chanta*, de Maupassant, y, entre los dramas, cfr. *Groza* [*La tempestad*] y *Les* [*La floresta*], de Ostrovski).

El cuento, en su estructura, parte muchas veces de procedimientos dramáticos, y en ocasiones es como la narración de un drama con diálogos abreviados, completada por la descripción de las circunstancias. Por otro lado, la *fábula* del cuento suele ser más sencilla que la

del drama, en el que es necesario que se entrecrucen varias líneas narrativas. A este respecto, es significativo el hecho de que frecuentemente, en la adaptación dramática de *fábulas* de origen novelístico, dos *fábulas* se unifican dentro del mismo marco dramático mediante la identificación de sus protagonistas.

En las diversas épocas, aun en las más remotas, se advierte la tendencia a reunir los cuentos en ciclos; así surgieron obras de importancia mundial, como *El libro de Calila e Dimna, Las mil y una noches,* el *Decamerón,* etc.

Por lo general, esos ciclos no eran una simple antología de cuentos, sin motivación, sino que estaban narrados con cierta unidad; en la narración se introducían motivos de enlace.

Por ejemplo, *El libro de Calila e Dimna* está presentado como una conversación sobre temas morales entre el sabio Baidaba y el emperador Dabshalim. Los cuentos se incluyen como ejemplos de las diversas tesis morales. También los protagonistas de los cuentos tienen entre sí extensas conversaciones y se narran cuentos. La introducción de un nuevo cuento se produce, por lo general, del siguiente modo: «El sabio dijo: 'a quien se hace adular por un enemigo, que no deja de ser su enemigo, le ocurre lo que le sucedió a las lechuzas con los cuervos'. El emperador preguntó: '¿Y qué fue?'. Baidaba respondió...», y se cuenta la fábula de las lechuzas y de los cuervos. La pregunta, casi obligatoria, «¿Y qué fue?», introduce en la narración el cuento, como un ejemplo moral.

En *Las mil y una noches,* tenemos la fábula de Sheherezade, que se ha desposado con un califa, el cual ha jurado dar muerte a sus mujeres, al día siguiente de las bodas. Sheherezade, cuenta cada noche una nueva fábula, interrumpiéndola siempre en el punto más interesante, y aplazando así su propia ejecución. Ninguna de las fábulas tiene ni la menor relación con el narrador. La *fábula* que sirve de marco requiere sólo el motivo de la narración, mientras que el argumento del cuento es totalmente diferente.

En el *Decamerón,* se habla de una reunión de personas que, durante una epidemia que devasta el país, pasa su tiempo narrando cuentos.

En los tres casos, tenemos un sencillísimo procedimiento de enlace entre los cuentos, por medio del *marco,* es decir, de un cuento (en general, poco desarrollado, puesto que no tiene función autónoma, sino que se introduce sólo para enmarcar el ciclo), entre cuyos motivos figura el de la narración.

Idéntica estructura tienen los conjuntos de cuentos de Gogol (el «apicultor Rudyj Pan'ko») y de Pushkin («Ivan Petrovič Belkin»)[48],

[48] Rudyj Pan'ko es el imaginario narrador de las *Veladas en una granja cerca de Dikan'ka,* de Gogol; I. A. Belkin, de los pushkinianos *Cuentos de Belkin.* [N. T.]

en los que el marco está representado por la historia de los narradores. El marco puede ser de diversos tipos: o en forma de *prólogo* («el cuento de Belkin») o de prefacio, o *de rondel,* cuando, al término del ciclo, se reanuda el cuento relativo al narrador, parcialmente ya desarrollado en la introducción. En este tipo puede incluirse también el marco con interrupción, cuando el ciclo de los cuentos se interrumpe sistemáticamente (a veces, en medio de un cuento del ciclo) con noticias acerca de acontecimientos del cuento-marco.

A este tipo pertenece el ciclo de cuentos de Hauff, *El albergue de Spetzart.* En el cuento-marco, se habla de unos viajeros que pasan la noche en un albergue y empiezan a sospechar que los patrones están de acuerdo con unos bandidos. Decididos a permanecer en vela, los viajeros se narran cuentos para ahuyentarse el sueño. El cuento-marco sigue durante los intervalos entre un cuento y otro (además, un cuento queda interrumpido, y su terminación se narra al final del ciclo); de este modo, llegamos a tener noticia de una incursión de los bandidos, de la captura de una parte de los viajeros y de su liberación, cuyo héroe es un aprendiz de orfebre que salva a su propia madrina de bautismo (sin saber de quién se trata); el desenlace está constituido por el reconocimiento del héroe por parte de su madrina, y por la historia de las vicisitudes sucesivas de su vida).

En otros cuentos de Hauff, tenemos un sistema mucho más complejo de enlace entre los cuentos. En el ciclo *La caravana,* por ejemplo, de seis cuentos, dos están ligados a través de sus protagonistas con los personajes del cuento-marco. Uno de estos cuentos, *La mano cortada,* contiene una serie de adivinanzas. Su solución se produce en el cuento-marco, en el que un desconocido, unido a la caravana, relata su propia biografía, lo que aclara todos los puntos oscuros del cuento sobre la mano cortada. Así, los héroes y los motivos de varios cuentos del ciclo se entrecruzan con los del cuento-marco y componen una narración unitaria.

Si los cuentos se unen más íntimamente, el ciclo puede transformarse en una obra única, en una novela. El umbral entre el ciclo y la novela unitaria está representado por *Geroj našego vremeni* [*Un héroe de nuestro tiempo*], de Lermontov, donde todos los cuentos se hallan unidos por el hecho de tener el mismo protagonista, pero, al propio tiempo, no pierden su interés autónomo.

El de atribuir todos los cuentos a un solo personaje es uno de los procedimientos más difundidos para reunir los cuentos en una sola narrativa. Sin embargo, no es un medio suficiente para convertir un ciclo de cuentos en una novela. Por ejemplo, las aventuras de Sherlock Holmes siguen siendo, a pesar de todo, un conjunto de cuentos, no una novela.

Por lo general, en los cuentos reunidos en una novela unitaria, no

es suficiente que el protagonista sea el mismo; también los personajes episódicos pasan de un cuento a otro (o, en otros términos, se identifican). Un procedimiento común en la técnica de la novela es el de confiar, en ciertos momentos, papeles episódicos a un personaje ya utilizado en la novela (compárese el papel de Zurin en *La hija del capitán:* al principio de la novela tiene el papel de jugador de billar, mientras que al final es el comandante del destacamento al que casualmente encuentra el protagonista. También habría podido tratarse de personajes distintos, toda vez que Pushkin sólo necesitaba que el comandante del final de la novela fuese ya conocido de Grinëv; este hecho no tiene relación alguna con el episodio del billar).

Pero tampoco esto es suficiente. Es necesario, no solamente unir los cuentos, sino también hacer inimaginable su existencia fuera de la novela, es decir, destruir su autonomía. Esto se consigue eliminando su final, entrelazando sus motivos (la preparación del desenlace de un cuento se realiza en otro cuento de la novela), y así sucesivamente. Con tal elaboración, el cuento se transforma, de obra autónoma, en cuento como elemento de la trama de la novela.

Hay que tener rigurosamente diferenciados estos dos significados del término «cuento». Como género autónomo, el cuento es una obra completa. En el interior de la novela, sólo es una parte más o menos distinta de la trama de la obra, y puede no ser completo [49]. Si en el interior de la novela quedan cuentos perfectamente cerrados (es decir, que pueden concebirse también fuera de la novela, como el cuento del cautivo en *Don Quijote),* se llaman «cuentos insertos» [*vtsavnye*]. Tales cuentos son especialmente característicos de la vieja técnica de la novela, donde, a veces, también la acción principal se desarrolla en los relatos que los personajes se intercambian, al encontrarse. Por otra parte, también hay cuentos insertos en las novelas modernas. Véase, por ejemplo, la estructura de *Idiot* [*El idiota*], de Dostoyevski. A esta categoría pertenece también, por ejemplo, el sueño de Oblómov, en la novela de Goncharov.

La novela, como gran forma narrativa, no es en general más que la unión de varios cuentos.

Un procedimiento típico de enlace entre cuentos es el de narrarlos ligándolos a un héroe y exponerlos de acuerdo con su sucesión cronológica. Las novelas de este tipo se estructuran como biografías del héroe, o narraciones de sus viajes (por ejemplo, el *Gil Blas* de Lesage).

La situación final de cada cuento es, al propio tiempo, la inicial del cuento siguiente; así, en los cuentos intermedios, no hay exposición, y el desenlace es incompleto.

---

[49] En las viejas poéticas, el cuento, como parte de una obra narrativa, se llama *episodio,* pero este término se utilizaba, sobre todo, en el análisis del poema épico

Para mantener un orden progresivo en la novela, es necesario que cada nuevo cuento amplíe su propio material temático respecto al precedente (por ejemplo, cada nueva aventura debe atraer personajes siempre nuevos a la esfera de acción del protagonista), o que cada nueva aventura del héroe sea más compleja y difícil que la precedente.

Una novela así construida se llama *escalonada* [*stupenčatyj*] o en cadena [*cepnoj*].

La estructura escalonada se caracteriza, no sólo por los elementos ya indicados, sino también por otros procedimientos de enlace entre los cuentos: 1) Falso desenlace: el desenlace propuesto en un cuento resulta luego erróneo o mal interpretado. Por ejemplo, a juzgar por las circunstancias, se da por muerto a un personaje. Después, nos enteramos de que ha escapado de la muerte, y aparece en los cuentos sucesivos. O bien, el héroe es salvado, en una situación difícil, por un personaje episódico que acude en su ayuda. Inmediatamente, sabemos que el salvador era un enviado de los enemigos del héroe, el cual, en lugar de salvarse, cae en una situación más difícil todavía. 2) A este primer procedimiento, se une también un sistema de motivos, el del misterio. En los cuentos, se encuentran motivos cuyo papel en la *fábula* es oscuro, y de los que no se nos facilitan todas las relaciones. Posteriormente, se produce la «revelación del misterio». Por ejemplo, en el ciclo de cuentos de Hauff, este papel corresponde al misterio del asesinato en el cuento de la mano cortada. 3) Habitualmente, las novelas con estructura escalonada son ricas en motivos introductorios, a los que es necesario dar un complemento narrativo: por ejemplo, los motivos del viaje, de la persecución, etc. En las *Almas muertas,* el motivo de las peregrinaciones de Chichikov permite desarrollar una serie de cuentos cuyos protagonistas son los propietarios de las tierras a los que Chichikov compra las almas muertas.

Otro tipo de construcción de la novela es el representado por la estructura en rondel [*kol'cevoe*]. Su técnica se basa en el hecho de que un cuento (el marco) se amplía, y su narración se extiende a toda la novela, en la cual se insertan todos los demás cuentos como episodios incidentales. En la estructura en rondel, los cuentos no son equivalentes ni se suceden coherentemente. La novela, en sustancia, no es más que un cuento de narración lenta y extendida, respecto al cual todo el resto constituye una serie de episodios destinados a retrasar e interrumpir. La novela de Julio Verne, *Le testament d'un excentrique,* tiene como marco un cuento sobre la herencia del protagonista, sobre las cláusulas del testamento, etc. Las aventuras de los personajes que participan en el juego requerido por el testamento no son más que cuentos episódicos intercalados.

Por último, el tercer tipo está representado por la estructura para-

lela. Por lo general, los personajes se reúnen en grupos autónomos, cuyo elemento de cohesión es la suerte de los personajes (la *fábula).* La historia de cada grupo, de sus acciones y de su esfera de actividad constituye el «plano» característico de cada grupo. La narración se desarrolla en varios planos: se da noticia de lo que ocurre en un determinado plano narrativo, luego en otro, y así sucesivamente. Los héroes de un plano se trasladan a otro, y se tiene un constante intercambio de personajes y motivos entre los diversos planos. Ese intercambio sirve también para justificar los traslados de un plano a otro. Por ejemplo, se narran simultáneamente varios cuentos que, en su desarrollo, se entrecruzan, se entretejen y, a veces, se funden (unificando en uno solo dos grupos de personajes), y, a veces, también se escinden; la construcción paralela va acompañada también del paralelismo en las vicisitudes de los héroes. En general, la suerte de un grupo es temáticamente contrapuesta a la de otro (por ejemplo, en virtud del contraste de caracteres, de situaciones, de desenlace, etc.), y, de este modo, uno de los cuentos paralelos parece derivar luces y sombras del otro. Esta estructura es típica de las novelas de Tolstoi *(Ana Karenina, Guerra y Paz).*

Al utilizar el término «paralelismo», es preciso distinguir el paralelismo como simultaneidad de desenvolvimiento narrativo (paralelismo de la trama), y como contraposición o confrontación (paralelismo de la *fábula).* En general, los dos tipos coinciden, pero no están, en absoluto, condicionados el uno por el otro. Frecuentemente, los paralelismos del cuento están sencillamente yuxtapuestos, pero pertenecen a tiempos y personajes distintos. En ese caso, uno de los cuentos suele ser el principal, mientras el otro es secundario, y es presentado en el relato, en la narración, etc., de un personaje. Cfr. *Le rouge et le noir* de Stendhal, *Le passé vivant* de H. de Régnier, *Portret* [*El retrato*] de Gogol (la historia del usurero y la del pintor). A un tipo mixto pertenece *Unižennye i oskarblënnye* [*Humillados y ofendidos*] de Dostoyevski, donde dos personajes (Valkovski y Nelly) son los eslabones que enlazan dos cuentos paralelos.

Como la novela se compone de un conjunto de cuentos, no es suficiente darles un común desenlace o final de cuento, sino que es necesaria una conclusión más significativa que para el cuento.

Hay varios sistemas de finales que sirven para concluir la novela.

1. Situación tradicional. Lo son el matrimonio de los protagonistas (en la novela con intriga amorosa) o la muerte del héroe. En este caso, la novela es semejante a la producción dramática. Observemos que, a veces, parà preparar un desenlace de ese tipo, se introducen personajes episódicos, que no tienen, en absoluto, el papel de protagonistas de la novela o del drama, pero cuya suerte está ligada a la *fábula* principal. Sus bodas o su muerte actúan como desenlace.

Citaré como ejemplo el drama de Ostrovski, *La floresta,* en el que el protagonista es Neščastlivcev, pero los personajes que se casan son, relativamente, de segundo orden (Aksjuša y Pëtr Vos'mibratov. La boda de la Burmyžskaja con Bulanov constituye una veta paralela).

2. Desenlace del cuento-marco (en rondel). Si la novela se construye como un cuento ampliado, el desenlace de este último es suficiente como conclusión. Por ejemplo, en *La vuelta al mundo en ochenta días* de Julio Verne, se llega al desenlace no porque Phileas Fogg haya terminado al fin la vuelta al mundo, sino porque ha ganado la apuesta (el tema de la apuesta y el error de un día constituyen el tema del cuento que sirve de marco).

3. En la construcción escalonada, el desenlace es la introducción de un nuevo cuento, construido de un modo distinto de todos los precedentes (análogo a la introducción de un motivo nuevo, al final del cuento). Si, por ejemplo, las aventuras del héroe están ligadas como episodios que le han ocurrido durante un viaje, el cuento final debe eliminar el motivo mismo del viaje, distinguiéndose así radicalmente de los cuentos centrales, «de viaje». En el *Gil Blas* de Lesage, las aventuras están justificadas por el hecho de que el héroe cambia de puesto de trabajo; al final, consigue medios de subsistencia autónomos, y deja de buscar trabajo. En *20.000 leguas de viaje submarino* de Julio Verne, el héroe encuentra una serie de aventuras, como prisionero del capitán Nemo. La liberación del cautiverio pone fin a la novela, porque destruye el principio de concatenación de los cuentos.

4. Por último, las novelas de grandes dimensiones se caracterizan por el procedimiento del «epílogo», que comprime la narración hacia su final. Tras una prolongada y lenta narración de las circunstancias de la vida del héroe en el curso de un breve periodo, en el epílogo tenemos una narración acelerada, en la que, en unas pocas páginas, conocemos los acontecimientos de unos años o decenios. En el epílogo, leemos la característica fórmula: «diez años después de los hechos narrados», etc. La interrupción temporal y la aceleración del ritmo narrativo son una «señal» muy perceptible del final de la novela. Gracias al epílogo, puede concluirse una novela dotada de una fábula de dinámica muy débil, en la que los personajes se encuentren en situaciones sencillas e inmóviles. Hasta qué punto se interpretaba la exigencia del «epílogo» como una forma tradicional para concluir la novela, lo demuestran las palabras de Dostoyevski al final de *La alquería de Stepanchikovo:* «Aquí, podrían darse muchísimas explicaciones adecuadas; pero, en sustancia, todas esas explicaciones serían ahora totalmente superfluas. Esa es, al menos, mi opinión. En lugar de explicación alguna, diré sólo unas palabras acerca del ulte-

rior destino de todos los héroes de mi relato: como se sabe, sin eso no termina siquiera una novela, y así lo mandan los cánones.»

A la novela, en cuanto construcción verbal de grandes dimensiones, se le exige que sea interesante, y, por lo tanto, que la elección del tema esté de acuerdo con esta exigencia.

Por lo general, toda novela «se apoya» en un material temático extraliterario, de interés cultural general. Es de señalar que el tema (fuera de la *fábula)* y la construcción de la trama acentúan, de cuando en cuando, el interés de la obra. Así, en la novela de divulgación científica, de una parte, el tema científico se anima por medio de la *fábula* que con él se entreteje (por ejemplo, en la novela de astronomía, suele darse la introducción de las aventuras sobrevenidas en un fantástico viaje interplanetario), mientras que, de otra parte, la *fábula* misma tiene un significado y un interés particulares, por los conocimientos objetivos que se adquieren siguiendo la suerte de los personajes imaginarios. Este es el fundamento del arte «didascálica» (instructiva), definida por la poética clásica con la fórmula «*miscere utile dulci*».

Ya hemos ilustrado, en parte, el sistema para la introducción del material extraliterario en el esquema de la trama. Ese sistema no es más que la justificación estética del material extraliterario, y, para introducir este último, hay diversos modos posibles. En primer lugar, puede ser literario el sistema mismo de las expresiones elegidas para el material: lo son, por ejemplo, los procedimientos de extrañamiento, de construcción lírica, etc. Otro procedimiento es la utilización del motivo extraliterario en la *fábula:* por ejemplo, si el escritor quiere poner de manifiesto el problema del «matrimonio entre desiguales», elige una *fábula* en la que ese matrimonio figure entre los motivos dinámicos. *Guerra y Paz* de Tolstoi se desarrolla precisamente en una situación bélica, y el problema de la guerra forma parte de la *fábula* misma de la novela. En la novela revolucionaria moderna, la revolución es un elemento motor de la *fábula* narrativa.

El tercer procedimiento, sumamente extendido, es la utilización de temas extraliterarios como procedimiento de *desaceleración* o freno. Si la narración es de amplias dimensiones, se hace necesario desacelerar los acontecimientos. Esto permite, de una parte, desarrollar el aspecto verbal del relato, y, de otra, acrecienta el interés de la expectativa. En el momento de máxima tensión, se insertan motivos intercalados, que inducen a interrumpir la exposición de la dinámica de la *fábula,* a abandonar temporalmente el relato, para volver luego a él, una vez presentados los motivos insertos. En la mayor parte de los casos, tales retrasos se rellenan con motivos estáticos: véanse, por ejemplo, las extensas descripciones en *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo. En el cuento *Ispytanie* [*La prueba*] de Marlinskij, tenemos un

caso de «puesta al desnudo del procedimiento» del retraso: en el primer capítulo, se narra, en efecto, cómo dos húsares, Gremin y Strelinskij, se trasladan a Petersburgo, independientemente el uno del otro; el segundo capítulo, que tiene un significativo epígrafe byroniano, *«If I have any fault, 'tis digression»,* cuenta la entrada en Petersburgo de uno de los húsares (sin decir su nombre), y describe la Plaza del heno, hasta en sus menores detalles. Al final del capítulo, leemos el siguiente diálogo, que «pone al desnudo el procedimiento»:

> —¡Perdone, señor autor! —oigo exclamar a muchos de mis lectores—. Ha escrito usted sobre el Sytnyj rynok [50] un capítulo entero, que podría abrir el apetito, más que la curiosidad de leer.
>
> —¡Pero, amables señores, en ninguno de los casos perderían ustedes nada!
>
> —¡Pero díganos, al menos, cuál de nuestros dos amigos húsares, Gremin o Strelinskij, ha llegado a la capital!
>
> —¡Eso no lo sabríais leyendo dos o tres capítulos, queridos señores!
>
> —A fe mía, que es un modo bien extraño de hacerse leer.
>
> —Cada barón tiene su pasión, y cada escritor tiene su modo de contar. Por otra parte, si tanto os atormenta la curiosidad, mandad a alguien al despacho del comandante de la guarnición, y que eche una ojeada a la relación de los recién llegados.

Por último, el tema se expone, muchas veces, en los discursos. Desde este punto de vista, son características las novelas de Dostoyevski, en las que los héroes hablan de todos los temas posibles, afrontan los distintos problemas desde puntos de vista diferentes.

La utilización del héroe como portavoz de las opiniones del autor es un procedimiento tradicional en el drama y en la novela. Es posible (y así ocurre, en general) que el autor confíe sus opiniones al héroe positivo (el *«raisonneur»),* pero, frecuentemente también, cede las ideas más audaces al héroe negativo, para alejar de sí mismo la responsabilidad de tales opiniones. Así hizo Molière en el *Don Juan,* donde se confían al protagonista las declaraciones de ateísmo; así, Maturin se lanza contra el clericalismo por boca de su fantástico héroe demoniaco Melmoth *(Melmoth the Wanderer).*

También la caracterización del héroe puede servir para introducir el tema extraliterario. El héroe puede ser una especie de personificación de un problema social de la época: baste citar novelas como *Eugenio Oneguin* y *Un héroe de nuestro tiempo,* las de Turguéniev *(Rudin,* Bazarov de *Otcy i deti* [*Padres e hijos*], etc.). En esas novelas, los problemas de la vida social, moral, etc., están representados

[50] Juego de palabras: el *Sytnyj rynok* era un mercado de artículos alimenticios. [N. T.]

como problemas individuales de comportamiento de un héroe determinado. Como muchos escritores comienzan involuntariamente a «ponerse en el pellejo del héroe», el autor tiene la posibilidad de desarrollar un determinado problema de importancia general, como un episodio psicológico de la vida del protagonista. Asi se explica que sean posibles obras que estudian la historia del pensamiento social ruso a través de los héroes de las novelas (por ejemplo, la *Istorija russkoj intelligencii* [*Historia de la* intelligencija *rusa*] de Ovsjaniko-Kulikovskij [51]; gracias a su popularidad, comienzan, en efecto, a vivir en la lengua como símbolos de determinados movimientos sociales, como exponentes de problemas sociales.

No basta, sin embargo, con exponer, de un modo objetivo, los problemas en una novela: por lo general, es necesaria también una clara orientación respecto al problema. Para sugerir la orientación, puede emplearse también la común dialéctica de la prosa. Los héroes de las novelas ofrecen muchas veces discursos convincentes por la lógica y la coherencia de los argumentos que sostienen, pero tal construcción no es típicamente literaria. Más frecuente es el recurso a temas de carácter emotivo: lo que hemos dicho sobre el colorido emotivo de los personajes explica que sea posible suscitar simpatía por el héroe y por su ideología. En la vieja novela moralizante, el héroe era siempre virtuoso, pronunciaba sentencias virtuosas, y en el desenlace triunfaba, mientras sus enemigos y los malvados, que expresaban intenciones cínicas y perversas, perecían. En la literatura carente de motivaciones naturalistas, estos tipos negativos, que servían para crear un efecto de contraste con los positivos, se manifestaban de un modo simple y lineal, casi con el tono de la célebre fórmula: «¡Júzgame, oh juez injusto!» [52], y los diálogos recordaban, a veces, los versos espirituales del folklore, en los que el emperador «pecador» pronunciaba frases de este tono: «No perseveres en tu fe recta, cristiana, y cree en mi fe de perro infiel». Si analizamos los discursos de los héroes negativos (exceptuado el caso en que el autor se sirve del héroe negativo como disimulado portavoz propio), incluso de obras próximas a nosotros en el tiempo, con clara motivación realista, nos daremos cuenta de que estos discursos se distinguen de formulaciones primitivas similares, sólo porque, en diverso grado, se han «borrado las huellas».

La transferencia de la simpatía desde el héroe a su ideología es un

[51] D. N. Ovsjaniko-Kulikovskij (1853-1921), crítico literario de formación sociológica. [N. T.]

[52] En *Groza* [*El huracán*], de A. N. Ostrovski, la peregrina Feklusă refiere la injusticia de los sultanes de tierras lejanas. Los jueces son injustos, y por eso dirigiéndose a ellos, la gente escribe: «¡Júzgame, oh juez injusto!». Cfr. *Groza*, acto II, escena I. [N. T.]

modo de inspirar una determinada «actitud» hacia la ideología: la actitud puede ser sugerida también por la *fábula*, cuando en el desenlace resulta vencedor el motivo dinámico que encarna el tema ideológico. Bastará recordar la literatura ultrapatriótica del período bélico, con la descripción de las «atrocidades alemanas» y de la benéfica acción del «ejército ruso victorioso», para comprender este procedimiento, fundado en la natural exigencia de generalización del lector. El hecho es que la *fábula* y las situaciones imaginarias, para tener interés y relieve, se proponen constantemente como situaciones que se prestan a generalizaciones, como situaciones «típicas».

He de señalar también la necesidad de utilizar un sistema de procedimientos especiales para *dirigir* la atención del lector en relación con los temas introducidos, que no deben percibirse como iguales. Esta concentración del interés se llama *apretar el pedal* del tema y se obtiene de diversos modos, a partir de la simple repetición, hasta la colocación del tema en los momentos adecuados de tensión de la narración.

Pasando ahora a la clasificación de las novelas, observaré que, como en todos los géneros, su clasificación concreta es el resultado de la acción convergente de factores históricos y se basa en diversas características al mismo tiempo. Por ejemplo, si se elige como fundamental el sistema de narración, pueden obtenerse las siguientes clases: 1) relato abstracto, 2) novela-diario, 3) novela-manuscrito encontrado (cfr. las novelas de Rider Haggard), 4) novela-relato del protagonista *(Manon Lescaut* del abate Prévost), 5) novela epistolar (la transcripción de las cartas de los héroes es una forma predilecta a finales del siglo XVIII y a comienzos del XIX: las novelas de Rousseau, de Richardson, en Rusia *Bednye ljudi* [*Pobre gente*] de Dostoyevski).

Entre estas formas de novela, solamente la epistolar justifica tal vez la creación de una clase aparte, porque las condiciones de la forma epistolar determinan procedimientos muy particulares para el desarrollo de la trama y de la elaboración del tema (formas incómodas para el desarrollo de la *fábula*, desde el momento en que la correspondencia se mantiene entre personas que no viven juntas, o que viven en circunstancias excepcionales, que permiten una correspondencia, y forma libre para introducir material extraliterario, puesto que la forma de la carta permite incluir en la novela tratados enteros).

Trataré de indicar sólo algunas formas de novela.

1. *Novela de aventuras*, caracterizada por la acumulación de las aventuras del héroe, que pasa continuamente de tener su vida en peligro a tenerla a salvo (cfr. las novelas de Dumas padre, de Gustave

Aimard, Mayne Reid, y, sobre todo, *Rocambole,* de Ponson du Terrail).

2. *Novela histórica,* representada por las novelas de Walter Scott, y, en Rusia, de Zagoskin, Lažečnikov [53], Aleksej Tolstoi, etc. La novela histórica se distingue de la de aventuras por características de diverso orden (en el primer tipo, el rasgo peculiar es el desarrollo de la *fábula,* y, en el segundo, la ambientación del tema), y por eso los dos tipos no se excluyen mutuamente. La novela de Dumas padre puede definirse, simultáneamente, como histórica y como de aventuras.

3. *Novela psicológica,* de costumbres (en Francia: Balzac, Stendhal). A este género pertenece la novela decimonónica más difundida, con intriga amorosa, con abundancia de material descriptivo respecto a la sociedad, etc. Esta se divide en escuelas: novela inglesa (Dickens), francesa *(Madame Bovary* de Flaubert, las novelas de Maupassant); hay que clasificar aparte la novela naturalista (de la escuela de Zola, etc.). Esas novelas se caracterizan por una intriga de adulterio (tema de la infidelidad conyugal). Hacia este tipo se orientan también la novela familiar, que tiene sus raíces en la novela moralizante del siglo XVIII, la «novela-folletón» común, que se publicaba en los «magazines» alemanes e ingleses, revistas mensuales para la «lectura de toda la familia» (la llamada «novela burguesa»), la «novela de costumbres», la «novela *boulevardière»,* etc.

4. *Novela paródica y satírica,* que en las diversas épocas ha adoptado distintas formas. A este tipo pertenecen el *Roman comique* de Scarron (siglo XVII), la *Life and adventures of Tristram Shandy* de Sterne, que en la forma prosaica dio comienzo a una corriente especial, el «sternismo» (principios del siglo XIX), y en él pueden incluirse también algunas novelas de Leskov *(Soborjane* [*El clero de la catedral*]), etc.

5. *Novela fantástico-científica* (por ejemplo, *Upyr'* [*El vampiro*] de Al. Tolstoi, *Ognennyj angel* [*El ángel de fuego*], de Brjusov), a la que se aproxima la forma de la novela utópica y la de divulgación científica (Wells, Julio Verne, Rosny *aîné,* las modernas novelas utópicas). Estas novelas se distinguen por la actualidad de la *fábula* y por la gran cantidad de temas extraliterarios; frecuentemente, se desarrollan según el modelo de la novela de aventuras (véase *My* [*Nos-*

[53] M. N. Zagoskin (1789-1853), I. I. Lažečnikov (1792-1869), autores de novelas históricas. [N. T.]

otros] de Zamjatin). En este tipo, pueden incluirse también las novelas que describen la vida del hombre primitivo (por ejemplo, *Vamireh, Les xipéhuz* de Rosny *aîné).*

6. *Novela de divulgación* (Chernichevski) [54].

7. Una clase aparte es la constituida por la *novela sin trama,* caracterizada por una extremada debilitación (a veces, incluso por la ausencia) de la *fábula,* por la posibilidad de trasponer las diversas partes, sin que se perciba un cambio en la trama, etc. A este género podría adscribirse cualquier forma descriptiva de amplias dimensiones, constituida por «ensayos» relacionados entre sí, como las «notas de viaje» (de Karamzin, Goncharov, Stanjukovič). En la literatura contemporánea, se acercan a esta forma las «novelas autobiográficas», las «novelas-diario», etc. (cfr. *Detskie gody Bagrovavnuka* [*Los años de infancia de Bagrov nieto*] de Aksakov); a través de Andrej Belyj y de B. Pil'njak, esta forma «no planificada» (en el sentido de la estructuración de la *fábula),* ha conocido, en los últimos tiempos, una cierta difusión (cfr. *Am Zoo* de V. Šklovskij).

Esta relación extremadamente incompleta e imperfecta de las diversas formas de novela sólo puede ampliarse adoptando un punto de vista histórico-literario. Las características del género nacen con la evolución de la forma, se intersecan, luchan entre sí, mueren, etc. Sólo en el ámbito de la misma época es posible facilitar una clasificación precisa de las obras en escuelas, géneros y corrientes.

B) Narración en verso (poema). La forma poética de grandes dimensiones se llama *poema.* Este se divide en poema con *fábula* (épico) y sin *fábula* (descriptivo y didáctico).

En el poema épico, una forma muy sólida es el poema épico clásico (representado en Rusia, por ejemplo, por la *Rossiada* [*La Rusiada*] de Cheraskov), cuyas formas se remontan, por una parte, al poema épico antiguo (Homero, Virgilio), y al poema fantástico italiano (Ariosto, Tasso), por otra [55]. En la construcción de la trama, los poemas tienden a extenderse en muchos planos (desarrollo paralelo de la trama), y, en el ámbito de cada plano, las aventuras se construyen escalonadamente. El paso de un plano a otro se produce, o bien mediante la división de los cantos, o bien con la inserción de motivos

[54] N. G. Chernichevski (1828-1889), economista, crítico literario, colaborador del «Contemporáneo», expuso en la novela *Čto delat'?* [*¿Qué hacer?*] sus opiniones sobre numerosos problemas socio-políticos de actualidad. [N. T.]

[55] El poema italiano tiene la característica de estar escrito en estrofas, y esto crea condiciones muy particulares para la elaboración del tema. Cfr. el pushkiniano *Eugenio Oneguin.*

de enlace, de transferencia, llamados de «transición» (a veces, reducidos a la pura formulación verbal del paso: «pero dejemos a nuestro héroe, y veamos qué está haciendo este otro»). Entre los temas, los poemas elegían momentos históricos de relieve, y era obligatoria la presencia de criaturas fantásticas (los «protectores»).

El poema épico suscitaba continuamente la parodia, cuyos protagonistas se desarrollaban en dos direcciones: una trama elevada se desarrollaba con léxico bajo (por ejemplo, el «*burlesque*» o el «*travesti*», en la Rusia del siglo XVII la *Eneida naiznanku* [*Eneida al revés*] de Osipov), o, por el contrario, el estilo alto y los procedimientos propios del desarrollo épico se aplicaban a una trama baja, «trivial» (en Rusia, en el siglo XVIII, los poemas de V. Majkov, Čulkov, Bogdanovič)[56].

El comienzo del siglo XIX abarca el final del poema clásico. El poema cómico, al que se acerca, en parte, *Ruslan i Ljudmila* de Pushkin, sobrevivió un poco más.

Los poemas descriptivos tienen su origen en los clásicos de Hesiodo *(Los trabajos y los días)* y de Virgilio *(Las Geórgicas)*, y se difundieron especialmente en el siglo XVIII. El mayor éxito sonrió a los poemas de Delille (sus *Jardins* fueron traducidos al ruso por Voejkov). El tema de los poemas descriptivos, por lo general, son los escenarios naturales (un tema frecuente es el de las «estaciones»; sobre este tema, hay poemas de Thomson, Saint-Lambert, Roucher, Rosset y otros muchos). El desarrollo temático de estos poemas suele coincidir con el desarrollo lírico de los diversos temas estáticos, dispuestos en el orden seguido por la meditación. De otra parte, el cambio de los temas según el sistema de la métrica sólo tiene lugar cuando se agotan las asociaciones líricas en verso que «guían» la temática (es famosa la afirmación de los poetas, según la cual «la rima guía el pensamiento»). Las descripciones se intercalaban con fragmentos históricos y con «episodios» tradicionales, es decir, con cuentos en verso, con una *fábula* de escasa tensión, en una elaboración lírica (con concentración de motivos de carácter emotivo, «digresiones», comparaciones, descripciones, etc.), que, desde el punto de vista temático, se armonizan con los motivos de la descripción central.

Semejantes a los poemas descriptivos son los didascálicos (el poema-tratado didascálico: por ejemplo, el *Art poétique* de Boileau, del siglo XVII, que ha tenido numerosas traducciones rusas).

Los poemas didascálicos y descriptivos, que sobrevivieron hasta comienzos del siglo XIX, son los precursores del poema «romántico»

[56] V. I. Majkov (1728-1778) y M. D. Čulkov (1743-1793), autores de poemillas heroico-cómicos; I. F. Bogdanovič (1743-1803), célebre por su poemita burlesco *Dušen'ka*. [N. T.]

(de Byron, Pushkin, etc.), que nació de la disgregación de los larguísimos poemas descriptivos (hasta 10.000 versos). El poema romántico, tras adueñarse de los procedimientos de los poemas descriptivos, desplazó la función de los motivos externos a la *fábula;* el «esqueleto» del poema romántico es una *fábula* expuesta de un modo suelto, «fragmentario», interrumpida por descripciones y digresiones lírico-emotivas. El desplazamiento temporal, la inconclusión, las «incongruencias» de la *fábula,* que se integran con la fantasia, caracterizan la estructura de la trama del poema romántico. Su fortuna no duró mucho (desde los años 10 a los 30 del siglo pasado); sin embargo, este género condicionó el desarrollo de las grandes formas en verso, todavía en curso de elaboración: esto se explica, en parte, porque a los poemas románticos pertenecen las obras de Pushkin y de Lermontov, que aún condicionan las formas poéticas.

En los últimos años, se ha manifestado en la poesía la tendencia a crear formas de grandes dimensiones. Por no hablar de los poemas de Maiakovski, que siguen una linea ligeramente distinta, citaremos los nombres de N. Tichonov *(Licom k licu* [*Cara a cara*], de B. Pasternak *(Vysokaja bolezn'* [*Noble enfermedad*]), etc. Los nuevos poemas no alcanzan las dimensiones de los viejos (el poema romántico oscila entre los 500 y los 1.500 versos), pero, como éstos, tienden a la debilitación de la *fábula,* a la fragmentariedad, a la elaboración lírica.

Achmatova, A., 91, 166, 168, 250.
Aguiar e Silva, 11.
Aimard, G., 266.
Aksakov, I., 160.
Aksakov, S., 183, 267.
Aksënov, I., 153.
Ariosto, L., 267.
Aristóteles, 77.
Aseev, N. N., 90, 98, 247.
Aucassin, 118.

Babel, I., 46, 78.
Bal'mont, K., 165, 166, 174, 209.
Balzac, H. de, 266.
Baratynskij, E., 95, 96, 153.
Barbier, O., 155.
Batjuskov, K., 151.
Beaumarchais, P., 198.
Bednyj, D., 252.
Belyj, A., 51, 85, 87, 91, 99, 212, 267.
Benediktov, V., 32, 43, 44, 59.
Blok, A., 40, 47, 50, 106, 147, 152, 168, 251.
Bobrov, S., 169.
Bogdanovic, I., 268.
Boileau, N., 198, 201, 268.
Bol'sakov, K., 174.
Brik, O., 91, 93.
Brjusov, V., 90, 160, 161, 174, 200, 209, 266.
Büchner, G., 127.
Bunin, I., 31, 156.
Burenin, V., 154.
Bürger, G., 128, 156.
Byron, G., 128, 132, 134, 135, 215, 269.

Caev, N., 181.
Carnéade, 77.
Cicerón, 77.
Coleridge, S., 131, 132.
Craig, G., 237.
Culkov, M., 268.
Cuľak, N., 91.
Cyganov, N., 138.

Chaikovski, 88.
Chejov, 38, 84, 195, 202, 210, 213, 220, 237, 254, 255.
Chenier, A., 155.
Chenier, M. J., 232.
Cheraskov, M., 150, 151, 267.
Chernichevski, N., 267.
Chlebnikov, 210.

Dal', V. I., 33, 34.
Dante, 47.
Delille, J., 118, 135, 268.
Del'vig, A., 138, 167.
De Regnier, H., 260.
Deržavin, G. R., 88, 89, 137, 149, 161, 167, 250.
Dickens, C., 266.
Diderot, 30.
Diógenes, 207.
Dmitriev, I., 158.
Dobroljubov, N., 163.
Dostoyevski, F., 37, 53, 56, 68, 70, 71, 79, 90, 187, 258, 260, 261, 263, 265.
Ducange, V., 221.
Dumas, A. hijo, 200.
Dumas, A. padre, 265, 266.

Eichenbaum, B., 9, 249.
Erlich, V., 8, 9.
Evreinov, N., 197.

Fedin, K., 204.
Fet, A. Šenšin, 70, 71, 75, 80, 141, 149, 155, 160, 161, 163, 168, 245, 246, 248, 249, 251.
Flaubert, G., 266.
Fofanov, K., 160.
Fonvizin, 205.

Galkiani, 30.
Genette, G., 11.
Gerasimov, 37.
Gilbert, N., 155.

Gnedič, N., 138.
Goethe, J., 128, 129, 131, 132, 133, 135.
Gogol, 33, 34, 86, 205, 255, 256, 260.
Goldoni, C. 119.
Goncharov, I., 182, 258, 267.
Gorbunov, I., 39, 42, 46.
Gorki, M., 38.
Griboedov, A., 157, 205.
Grigor'ev, A., 148.
Gumilëv, N., 166.

Haggard, R., 265.
Hauff, W., 192, 257, 259.
Heine, H., 133, 161, 168.
Herder, J., 129, 130, 131.
Hesiodo, 268.
Hoffmann, 200.
Holbach d', 30.
Homero, 267.
Hugo, V., 262.

Ibsen, H., 220.
Inber, V., 75.
Ivanov, Vs., 40, 114, 154.

Jachontov, A., 143.
Jakobson, 8, 11.
Jazykov, N., 153, 239, 243.

Kamenev, G., 167.
Kamenskij, V., 97.
Kantemir, A., 123, 124.
Kapnist, V., 137.
Karabanov, P., 152.
Karamzin, N., 43, 137, 151, 158, 182, 267.
Katenin, P., 153.
Kaverin, V., 210.
Kirilov, 37.
Klebnikov, 44, 69.
Klopstock, F., 113.
Knjažnin, J., 151, 152.
Kofman, S., 11.
Kol'cov, A., 138, 166.
Konevskoj, N., 50.
Korolenko, V., 202.
Kostomarov, N., 181.
Krasinski, Z., 217.
Krylov, I., 152, 157, 252.
Kukol'nik, N., 153, 164.

Lachambeaudie, P., 252.
La Fontaine, J. de, 252.
Lažečnikov, I., 266.
Lermontov, M., 30, 91, 94, 138, 148, 160, 161, 182, 201, 213, 242, 243, 245, 257, 269.
Leskov, N., 29, 36, 37, 42, 46, 266.
Lomonosov, M., 45, 135, 136, 141, 147, 148, 150, 151, 157, 166, 167, 250.
Longfellow, H., 31.
Lotarev, 43.
L'vov, N., 137.

Maeterlinck, M., 220.
Maiakovski, V., 37, 39, 59, 74, 170, 171, 174, 213, 250, 269.
Majkov, A., 47, 56, 72, 151, 159, 241, 268.
Mandel'stam, O., 250.
Marie de France, 118.
Marlinskij, A. (Bestuzev), 29, 30, 262.
Marmontel, J. F., 76.
Marx, K., 63.
Maturin, C., 191, 263.
Maupassant, G., 255, 266.
Mej, L., 147.
Merzljakov, A., 138, 145.
Meyerhold, 237.
Mickiewicz, A., 121.
Milonov, M., 51.
Milton, J., 129.
Minaev, D., 213.
Mjatlev, I., 28, 29, 165.
Moliere, J. B., 197, 225, 229, 232, 254, 263.
Monumentov, v. Burenin.
Morellet, 30.

Nadson, S., 164.
Napoleon, 63, 207.
Nekrasov, N., 144, 161, 162, 242, 244.
Nel'dichen, S., 106.
Nicolette, 118.
Nikitin, N., 78.

Obradović, S., 71.
Odoevskij, A., 138.
Oneguin, E., 179.
Opitz, M., 127.
Osipov, N., 150, 240, 268.
Ossian, 47.
Ostrovski, A., 34, 35, 42, 77, 153, 181 188, 190, 195, 198, 205, 206, 221, 222, 223, 255, 261, 264.

Ovsjaniko-Kulikovskij, D., 264.
Ozerov, V., 151.

Pasternak, B., 269.
Perel'man, J., 199.
Perovskij, A. A., 33.
Petrov, V., 250.
Pil'njak, B., 47, 78, 100, 212, 267.
Pisemskij, A., 67.
Plešcev, A., 160, 163.
Pogorel'skij, A., 33.
Poletaev, N., 240, 241, 242.
Polonskij, Ja., 47, 145, 160, 164, 174, 251.
Ponson du Terrail, A., 266.
Prévost, A., 265.
Prokopovič, F., 123.
Puskin, A., 9, 27, 28, 31, 38, 40, 45, 47, 57, 61, 62, 63, 69, 70, 89, 90, 91, 96, 113, 138, 141, 149, 150, 153, 154, 155, 158, 159, 161, 185, 187, 197, 198, 202, 207, 209, 213, 217, 240, 243, 256, 258, 269.
Puskin, V. L., 151.

Quintiliano, 77.

Racine, J., 214, 226.
Radcliffe, A., 200.
Radiščev, A., 114, 138.
Reid, M., 266.
Reinhardt, 237.
Richardson, S., 265.
Rodov, 37.
Rosny, 266, 267.
Rosset, 268.
Roucher, J. A., 268.
Rousseau, J. J., 265.

Saint-Lambert, J. F., 268.
Scarron, P., 266.
Ščerbina, N., 163.
Schiller, F., 129, 162.
Scott, W., 162, 266.
Seifullina, L., 73.
Severjanin, I., 43, 44.
Ševyrëv, S., 153.
Shakespeare, W., 129, 221, 233, 237.
Siskov, A., 27, 32.
Sklovski, 8.
Šklovskij, V., 91, 267.
Slučevskij, K., 148.
Smotrickij, M., 114.
Solov'ev, V., 199, 200.
Southey, R., 162.
Stanjukovic, K., 38, 267.
Stendhal, 260, 266.
Sterne, L., 210, 213, 266.
Sumarokov, A. P., 45, 136, 149, 151, 157.
Swift, J., 202.

Tasso, T., 267.
Thomson, J., 268.
Tichonov, N., 28, 29, 50, 51, 62, 68, 72, 171, 252, 269.
Tiutčev, F., 74, 75, 148.
Todorov, T., 11.
Tolstoi, A., 127, 142, 153, 154, 160, 181, 199, 221, 251, 266.
Tolstoi, L., 200, 201, 202, 260, 262.
Trediakovskij, V., 123, 135, 136, 157, 161, 166, 167.
Tret'jakov, S., 224.
Trotski, 89.
Turgeniev, I., 29, 180, 191, 263.
Twain, M., 255.

Uhland, L., 127.

Vejnberg, P., 164.
Verne, J., 259, 261, 266.
Virgilio, 267, 268.
Vjazemskij, P., 89.
Voejkov, A., 151, 268.
Voltaire, F. M., 119, 232, 236.
Vostokov, A., 138, 213.

Warren, 11.
Wellek, 11.
Wells, H. G., 199, 266.

Zadovskaja, Ju., 164.
Zagoskin, M., 266.
Zamjatin, E., 267.
Zdanevič, I. M., 99.
Žemčužnikov, A., 143.
Zola, E., 266.
Zoscenko, M., 46.
Žukovskij, V., 30, 122, 134, 138, 151, 152, 153, 158, 160, 161.